أما قبل

فإن بعض الحكايات الهزلية ينطوي على مغزى يجاوز تسجيل المفارقة التى نضحك لها أحيانا ونبتسم أحيانا ؛ ولكننا قليلا ما نتوقف لكى نتأمل هذا المغزى . وأكثر من هذا أن الحكاية الواحدة من هذا الطراز قد تنطوى على أكثر من مغزى ؛ ولكن ذلك لا يتكشف إلا بعد مجاوزة مرحلة الضحك إلى مرحلة التأمل . ومن هذه الحكايات حكاية ذائعة تقول - فيما تقول - إن خير وسيلة لصيد التمساح هى أن تذهب إلى أعالى النهل ، وتجلس على شاطىء النهر ، وتضع على عينيك منظارا مصغرا ، وتنتظر خروج التمساح من النهر . فإذا خرج التمساح رأيته عند ذاك ضئيلا فى حجم العصفور . عند ذاك تذهب عنك الرهبة ، وتلتقطه بين إصبعيك . ترى هل المقصود بذلك أن التهوين من الأمر الخطير يكسب الإنسان الجرأة عليه ويجعله فى متناول يده ؟ أم أن الأمر ينطوى - فى حقيقته - على سخرية عميقة ممن يخيلون لأنفسهم هذا التخييل ، إذ يحسبون أنهم وقد هونوا من الأمر قد امتلكوه وفرغوا بذلك منه ، فى حين أنهم - فى الواقع - قد ألقوا بأيديهم إلى التهلكة ؟

أغلب الظن أن هذه الحكاية تنبهنا إلى ذلك النوع من خداع النفس ، الذى يمارسه الجبان حتى يشعر أنه مقدام ، والضعيف حتى يشعر أنه قوى ، والجاهل حتى يشعر أنه عالم .

والمغزى هنا وثيق الارتباط بعنصر الرؤية المصطنع ، وهو المنظار المصغر . ويمكن - بالإضافة إلى ما ورد فى الحكاية - أن يبدو النهر العظيم للرائى من خلال هذا المنظار كأنه جدول يستطيع المرء أن يعبره فى خطوة ، وأن يبدو الجبل الأشم كأنه تل صغير ينهار بضربة معول واحدة ، وأن تبدو فرقة كاملة من المحاربين كأنها سرب نمل يزحف على الأرض ، وهكذا .

والمفارقة فى هذه الحكاية آتية من أن المألوف فى الحياة العملية أن يضع الناس على أعينهم منظارا مكبرا ، يعينهم على رؤية الأشياء بمزيد من الوضوح ، ويكشف لهم عن التفصيلات الدقيقة فى الأشياء . إنه أداة مساعدة على البصر حين يكل البصر . أما أن يستخدموا منظارا مصغرا فهذه هى المفارقة ؛ لأن أحدا لا يفكر - فى الواقع العملى - فى استخدام منظار كهذا . ولكن الحكاية - فيما يبدو - لم تكن هازلة كل الهزل حين استخدمت هذه المفارقة . حقا إنها مازالت تتحرك على المستوى العملى ، ولكن هذا المستوى العملى غير واقعى . ولا يبقى إلا أن يكون استخدام المنظار المصغر إشارة إلى سلوكية خاصة يمارسها بعض الناس فى علاقتهم بالأشياء وبالآخرين . وعلى هذا المستوى تختفى المفارقة ؛ لأن الواقع السلوكى لبعض الناس يدلنا - عند تأمله - على أنهم - من باب التمثيل فحسب - كمن يضعون منظارا مصغرا على أعينهم .

ستجد هؤلاء يواجهون العمل الكبير الذى استنفد الجهد والعرق فيقولون : وماذا فيه ؟ وستجدهم يقفون على الفكرة اللامعة فيقولون : ليست بشىء . وسيمشون بين الناس منتفخى الأوداج لظنهم أن الآخرين ضئيلون . إنهم - فيما يخيلون لأنفسهم - أكبر من كل عمل ، ومن كل فكرة ، ومن كل إنسان .

قد يكون هذا السلوك ضربا من الدفاع عن الذات ، ولكن ليته اقتصر على هذا ؛ لأنه ينطوى - فى الواقع - على عدوانية سافرة مقيتة . إنه محاولة يائسة لتحقيق الذات على حساب الآخرين . ولأنها تنطوى أساسا على الكذب على النفس فإن ضررها لن يصيب الآخرين بقدر ما يصيب صاحبها . وماذا يصيب التمساح من أذى إذا نظر إليه الرائى من خلال منظاره المصغر ؟ لكن الكذب على النفس بعد الكذب ، من شأنه أن يسحق روح الإنسان .

ولقد عرفنا فى الأوساط الأدبية والفكرية طائفة من لابسى المنظار المصغر ، كل همهم أن يضربوا بمعاولهم كل إنجاز ضخم ، وأن يتصدوا لما لا طاقة لهم به ، وأن يتعالموا فى المجالات التى لم يخبروها عن قرب ، وأن يصدروا فى كل ذلك أحكاما لا تنقصها لهجة التعالى . وقد أصاب هذه المجلة - ضمن غيرها من الجهود الصادقة الأخرى - غير قليل من هذه الأحكام .

كلا ، لن تكون الأشياء هينة يسيرة لمجرد أن رائيها يلبس منظارا مصغرا ؛ ولن تفقد الأشياء قيمتها لأن أحكاما أساسها الكذب على النفس قد صدرت ضدها ؛ ولن يتضاءل التمساح فيصبح عصفورا ، أو النهر الهادر فيصبح جدولا ، أو الجبل الشامخ فيصبح تلا .

كلا ، لن تفقد الأشياء قيمتها لأن نفوسا ضعيفة تريد أن تقوى ، أو لأن عيونا كليلة لا تريد أن تبصر الأشياء على حقيقتها .

واليوم ، ونحن نحفر التراب بأظافرنا ، ما أجدرنا أن نضع على أبصارنا منظارا مكبرا ، حتى نرى الأشياء فى تفصيلاتها ودقائقها فضلا عن كليتها ، حتى تستقيم لنا الأحكام ، فنعطى كل ذى حق حقه ، ولا نبخس الناس أشياءهم .

رئيس التحرير

هذا العدد

يرتبط هذا العدد من «فصول» ارتباطا وثيقا بالعدد الأول منها ، الذى خصص حينذاك لمراجعة التراث العربى وتحديد موقفنا منه . ومنذ البداية كان واضحا أننا بصدد أن نولى هذا التراث من العناية ما هو جدير به ، وذلك من خلال المراجعة وإعادة النظر والفحص والتمحيص ؛ بل إن هذا المسلك يمثل خطا أساسيا فى منهج هذه المجلة ، وفيها تهدف إلى تحقيقه من رسالة . واليوم تقتصر المراجعة فى هذا العدد على تراثنا الشعرى . وبدهى أن هذا التراث الذى يرجع فى التاريخ إلى ما قبل الإسلام بما يقرب من مائتى عام لا يمكن أن تلم به مجموعة محدودة من الدراسات ، يضمها عدد واحد من هذه المجلة - على ضخامتها . وإنه لمن السذاجة أن يتصور أحد أنه فى الإمكان مراجعة التراث الشعرى العربى كله فى هذا الحيّز . ولكننا نتحرك فى خطة المراجعات وفقا لمنهج يتناول الجذوع ثم يعقبها الفروع فالغصون فالأوراق . وفى هذا التمثيل يصبح كل شاعر مفرد بمثابة ورقة فى شجرة الشعر العربى الباسقة العريقة . ثم يأتى يوم يكون فيه واحد من هؤلاء الشعراء ، أو يكون نتاجه الشعرى ، محوراً لمجموعة من الدراسات ، يفرد لها عدد من هذه المجلة .

وهكذا اشتمل هذا العدد على ثلاث عشرة دراسة ، موزعة على مناطق بأعيانها من خريطة الشعر العربى . وقد كان طبعيا أن تظفر مرحلة النضج الأولى لهذا الشعر بمزيد من الاهتمام ؛ وأعنى بها مرحلة ما قبل الإسلام . وأيضا فقد انصرف قدر كبير من هذا الاهتمام إلى الشاعر الذى يقف على قمة هذه المرحلة ، وأعنى به امرأ القيس .

● وفى مستهل هذه الدراسات تأتى دراسة أحمد كمال زكى عن «تراثنا الشعرى والتاريخ الناقص» ؛ وفيها يسجل ملاحظته الأساسية ، ومؤداها أن دراساتنا التاريخية المتصلة بالشعر تعانى من النقص . وهو يعزو هذا النقص إلى قصور فى القوانين الفنية التى ارتضينا - حتى الآن - أن نحكمه بها ؛ فلم نسأل أنفسنا ، ولا سأل واحد منا مؤلفى المصنفات - كالأغانى والعقد الفريد واليتيمة وأغلب كتب الطبقات - لماذا لم يذهبوا إلى القصة أو الرسائل الأدبية مثلما ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا أهملوا المذكرات الشخصية والمدونات التاريخية والمقامات وما إليها ؟

إن اللغة الشعرية سياق تاريخى مرتبط بأسباب البناء الثقافى بل بالوجود الاجتماعى كله . وفى هذا الوجود الاجتماعى لا نعثر على نسق واضح وكامل للتغير ؛ ولا تهيىء لنا الأثبات - مصادر كانت أو مراجع - الإجابة عن السؤال التالى : لماذا لا نستطيع حتى الآن إدخال الفلكلور إلى حظيرة الأدب الأرقى المكتوب ، إذا كان من شروط أى أدب التصاقه بواقعه الاجتماعى ؟

ومن هذا المدخل يلقى الباحث الضوء على جوانب المشكلة التى تواجه ناقد الشعر العربى القديم . فهناك الأصل الأسطورى والشعائرى الذى أعرض عنه أغلب الذين أرخوا لشعرنا ؛ وهناك الأحكام الجزافية التى أطلقت على ذلك الشعر ، والتى تركت آثارها فى تصورنا المبتور لتاريخ الأدب العربى ؛ ثم هناك الخطأ المنهجى فى أن يتصل الحديث بالشعر طافيا على السطح ، فى حين يختفى كل ما عداه . لكن ظهور قصة كقصة مجنون بنى عامر وقد تحولت - على مر الأيام - إلى سيرة تشبه السير الشعبية ، بعيدا عن الرقابة الدينية التى فرضت على الشعر الرسمى ، يعنى تواصلا فنيا لا يمكن الاستهانة به فى كتابة التاريخ الأدبى ، بين ما هو طاف على السطح وما يردده ضمير الشعب فى القصص التى طورد أصحابها أو رواتها .

من أجل هذا كله يرى الباحث أن المؤرخ الجديد للأدب العربى ينبغى له أن يتحرك فى إطار مفهومى يحقق التكامل الفنى بين أشكال التعبير المختلفة فى الأدب العربى ، مع الحرص على تقديم الخلفية الجاهلية بالوضوح الذى رفضه الشراح الأقدمون ، وتصحيح المفاهيم التى راجت نتيجة لاستبعاد بعض الأنواع الأدبية . وعند ذاك سنفهم الشعر نفسه ، بل سنفهم - فى إطار الرؤية المتكاملة للأدب - كثيرا من جوانبه المبهمة ، وكثيرا من دلالاته الحضارية .

● وفى عقب هذه الدراسة الأصولية الكاشفة عن جوانب القصور فى فهم شعرنا القديم فى سياقه الأدبى ودلالاته الحضارية ، تأتى دراسة إبراهيم عبد الرحمن لتفحص أصلين من أصول الشعر العربى القديم ، هما الأغراض والموسيقى . ولهذا الاختيار ما يبرره ؛ وهو أن الأغراض تمثل الجانب الموضوعى من أصول القصيدة القديمة ، وأن الموسيقى تمثل أحد الجوانب الشكلية فيها . وقد خرجت من هذين الأصلين فروع مختلفة ، ولكن الباحث أرجأ دراستها إلى مناسبة أخرى .

وأغراض الشعر القديم - فى منظور الكاتب - هى موضوعات قد تشكلت فى صور خاصة ، غلبت عليها النمطية المتمثلة فى المعانى والصور واللغة . وقد اتخذ الباحث من ذلك دليلا على أن هذه الأغراض ليست أكثر من صيغ فنية عمد الشعراء إلى توظيفها فى قصائدهم توظيفا يعادلون فيه بين معانيها ومواقفهم من الحياة . وهو يرى أن هذه الوظيفة الفنية للأغراض قد حملت الشعراء على أن يحدثوا فيها شيئا من التغيير بما يتناولونه من معان وأفكار خاصة ، من خلال معانيها وأفكارها النمطية . وهم بذلك يحولون هذه المعانى والأفكار النمطية إلى أدوات فنية . ومن ثم تصبح تلك الأغراض ، من خلال هذا التحوير الخفى الذى يحدثه الشعراء فى معانيها وأفكارها ، صيغاً خاصة بهم ، على الرغم من نمطيتها ، تختلف من قصيدة

إلى أخرى ، لتعادل - في هذه القصيدة أو تلك - موقفا جديدا للشاعر من الحياة والناس . ويذهب الباحث ، بما يلاحظه من نمطية فى معانى هذه الأغراض ولغتها وصورها ، وما يلاحظه من تشابه بين بعض هذه الأغراض والأساطير القديمة (على نحو ما يتضح فى المشابهة بين سلوك امرىء القيس الذى يعبر عنه غزله ، وأسطورة الإله كريشنا الهندية) - يذهب إلى أن هذه الأغراض تعد بقايا من أساطير قديمة . ومع ذلك فإن ما نسميه بالنمطية والتكرار فى ورود هذه الأغراض فى قصائد مختلفة لم يحل دون تجددها .

أما فيما يتصل بموسيقى الشعر القديم فيرى الباحث أن إدانة المحدثين لما فى هذه الموسيقى من نمطية وتكرار إنما تعود إلى أنهم يقيسون هذه الموسيقى بمقاييس قاصرة . وهو يرى أن موسيقى هذا الشعر ، على الرغم من اعتمادها على التكرار ، كانت تتنوع وتتجدد بفضل الشعراء الذين نجحوا فى توظيف هذا التكرار توظيفا فنيا . وإن ما نسميه الأوزان الشعرية ليس - فى رأيه - سوى أدوات موسيقية نجح الشعراء فى استخلاص أنغام متنوعة منها . وهو يستشهد على هذا بأن القصيدة القديمة قد صيغت فى وزن شعرى واحد ، ومع ذلك فإن موسيقاها المنبعثة من هذا الوزن تختلف باختلاف الأغراض والمعانى التى ترد فيها . وفى التدليل العملى على هذا قدم الباحث دراسة تطبيقية على شعر الأعشى ، موضحا اعتماد الأعشى فى تنويع موسيقاه على أصلين هما : أصوات اللين والقوافى المطلقة . وينتهى الباحث من هذا كله إلى أن الجاهليين قد خطوا بموسيقى الشعر خطوات واسعة ، وطوروا وسائلها تطويرا ملحوظا .

● وفى إطار البحث عن المكونات الأولى تأتى دراسة أحمد شمس الدين الحجاجى للشعر العربى القديم وعلاقته بالأسطورة . وهو ينطلق فى هذا البحث من حقيقة أن الأسطورة ارتبطت منذ البداية بالكلمة ، وأن الشعر لم ينفصل عن الأسطورة إلا عندما حددت لها شعائر خاصة تؤدى فى بيت العبادة . ومع ذلك فقد ظل الشعر محتفظا بعلاقته بالأسطورة ، من حيث إنه يخلق عالما شخصيا منغلقا على نفسه ، ما زالت اللغة فيه لغة أسرار . وهكذا استقل الكاهن بالكلمة الأسطورة داخل المعبد ، والشاعر بالكلمة الشعر خارج المعبد ، وإن كان كلاهما يتلقى الوحى ، ويتكلم لغة أسرار .

ولم يكن الشعر العربى بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية ؛ فقد ارتبط - مثلها - بالأسطورة إلى حد كبير . وليس بين أيدينا شىء من البدايات الأولى لهذا الشعر ؛ وكل ما وصل إلينا منه إنما ينتمى إلى تلك الحقبة المتأخرة من الجاهلية ، حيث كان الفصل قد تم بين الكاهن والساحر والشاعر ، وتحددت لكل منهم وظيفته ، وسمى كلام الكاهن بالسجع ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشعر . وفى الوقت الذى جعل فيه الإغريق الشعر وحيا من الآلهة ، ارتبط إبداع الشعر لدى العرب منذ الجاهلية بالجن . وما أكثر الروايات القديمة التى تحدثنا عن هذا المعتقد ، وتحدد لكل شاعر شيطانا بعينه ، يلقى الشعر على لسانه . وهذا معناه أن الشاعر كان الصوت المسموع فى مجتمعه لقوى كونية خفية ، تربطها به رابطة خاصة . وهو فى هذا يختلف عن الكاهن الذى كان يرتبط بإله أو آلهة بأعيانها ، أو الساحر الذى كان يرتبط بالقوى الشريرة ، دون أن يكون لأيهما نفوذ وتأثير فى المجتمع بقدر ما كان للشاعر . ومن ثم كان فرح القبيلة بميلاد شاعر فيها ؛ لا لأنه سيمدحها بكل القيم التى كان المجتمع عند ذاك يعتد بها فحسب ، بل لأنه سيكون كذلك همزة الوصل بينها وبين تلك القوى الكونية . وكذلك كان ميلاد شاعر فى قبيلة ما مثيرا للذعر فى القبائل الأخرى ، من حيث إنه قد يوجه إليها هجاءه ولعناته فيلحقها من ذلك أكبر الأذى .

وهكذا تحدد للشعر العربى منذ البداية منحياه الخيِّر والشرير فى المدح والهجاء ، وفقا لخيرية القوى الكونية الملهمة أو لشريتها . ويرى الباحث أن الإسلام قد أكد هذا المفهوم ، مسترشدا فى هذا بعدد من الشواهد والأدلة ، ومنتهيا إلى أن «هذا النظام فى عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءا من التراث العربى» .

● وفى إطار النظر الشمولى للشعر العربى ، ولكن دون إحالة إلى أطر مرجعية خارج النص ذاته ، يتجه عبد القادر الرباعى إلى تحليل المعنى الشعرى وكيفية تشكله ، متخذا من عدد من نصوص الشعر العربى القديم لدى شعراء مختلفين فى أزمنة مختلفة مادته التجريبية . وهو ينطلق من حقيقة أن العملية الشعرية تغير من طبائع الأشياء الداخلة فى نص القصيدة ؛ فالكلمة يمكن أن تكون علاقة أو عملية ، والمعنى يكون حدثا ، والعمل الشعرى كله علاقات صورية . فإحداث العلاقات المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعرى ؛ والمعنى الشعرى الذى تشكله الذات الشاعرة إنما ينبثق من خلال العناصر المتزامنة أو العلاقات داخل العمل الشعرى الواحد . وفى وسع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسين للمعنى ، هما : التشكيل المكانى والتشكيل الزمانى .

وقد ربط بعض النقاد عملية إدراك عناصر العمل الشعرى أو رؤيتها بالمكان ؛ فهذه الرؤية تتحقق عندما نكون قادرين على تجميع العلاقات فى محاور متصاحبة فى مكان ما يبرز نظامها . وعندئذ تغدو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع أو مادة ، فيساعدنا على أن نرى - على نحو أكثر حيوية - جوهر التجربة الأدبية ، ويمدنا بمحور مركزى لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة .

وعلى هذا الأساس يمضى الباحث فيمتحن بعض النصوص الشعرية القديمة ، لابن قيس الرقيات ، وابن المعتز ، لينتهى إلى أن التشكيل المكانى قد يقوم على أساس التماثل ، بوصفه نوعا خاصا للتناظر بين العناصر المتشابكة ، فى حين يقوم فى نماذج أخرى (يمثل لها بنماذج لامرىء القيس وأبى

الشيص الخزاعى وجرير والمتنبى وغيرهم) على أساس آخر ، هو «التماثل فى اللاتماثل» ، أو على مجموعة العناصر المتصاحبة coexistent التى تبرز معانى القصيدة الواحدة ، ويكون لها علاقة مؤثرة فى نمو الحدث أو المعنى وتعميقه . وبهذا يمنح التشكيل المكانى الشعرى حواسنا القدرة على الإدراك الحدسى الذى نجاوز به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللامحدود فى الأمكنة .

أما التشكيل الزمانى فيستوعبه الإيقاع الموسيقى ؛ فالإيقاع الموسيقى فن زمنى يعنى «الحركة عبر الشىء» . وكذلك يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيويا ؛ لأن الكلمات التى يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية .

والمكان فى الأدب يحتاج إلى الزمان ؛ لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشيائه . والزمان - فى مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الزمنية «مكاناً نغمياً» . وهذا التلاحم يجعلنا فى حاجة إلى مصطلح آخر يمنحنا القدرة على رؤيتهما معا متفاعلين متساندين . ولعل مصطلح «بنائى tectonic» ، الذى يقترحه متشيل Mitchell هو المؤهل لتحقيق هذه الرؤية على نحو دال وشامل .

● ثم ينقلنا عاطف جودة نصر إلى قضية أكثر خصوصية وإن كانت تتعلق بمنحى عام فى تراثنا الشعرى ؛ وهى قضية البديع . وهو يذهب - منذ البداية - إلى أن العرب منذ الجاهلية قد عرفوا ، فى شعرهم ونثرهم على السواء ، ضروباً مما أطلق عليه العباسيون فيما بعد اسم البديع ، وأن القرآن الكريم عرف «الفواصل» التى ثارت حولها مشكلات المشابهة بينه وبين السجع ، تنزيهاً للقرآن عما نعت بعيوب السجع . وقد قام تحليل القدماء للسجع والجناس على أساس أن الألفاظ والمعانى هى المحك الذى يرجع إليه ، والمعيار الذى يفاضل بين أنماط البديع فى قيمتها الفنية ؛ فمن البديع مالا تفضى إليه المعانى إفضاء طبيعيا ، ومنه ما تقود المعانى إليه . الأول تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى ركاكة العبارة ، وضعف الأسلوب ، وضحالة المعنى ؛ أما النوع الثانى فتراعى فيه المعانى التى تنقاد إليها الألفاظ انقيادا ، فتقع اللفظة فى مكانها دون نُبُوّ أو قلق أو فساد فى الذوق .

وقد استدعى وضع القضية على هذا النحو مشكلة القطيعة - عند القدماء - بين اللفظ والمعنى ؛ وهى المشكلة التى تبسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية وما ألم بها من جدل ، وما نيط بهذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . فالألفاظ - فى تصوراتهم - طينية متهافتة ، قابلة للصيرورة والتغير ؛ أما المعانى فسماوية ثابتة ، لا يعتريها التغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضى هذا - مرة أخرى - إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبقى ، يلوذ بدلالات الشرف والخساسة ، وما هو عال وما هو متسفل لاصق بوخامة الطبيعة وبلادة الطينة . وفى ضوء القسمة الصارمة عولجت «محسنات البديع» . وقد ارتبط بهذا أيضا تصورهم أن المنطق يهتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فبالعرض ؛ وأن النحو يعنى بالألفاظ ، فإن عنّ له اهتمام بالمعنى فبالعرض كذلك . وقد كان يكفى - فى هذا كله - التسليم ببداهة أننا نفكر باللغة ؛ وهى بداهة تجعل من النحو والمنطق وجهين لعملة واحدة . والتزيين ، وإن كان يضفى على الموضوع شيئا ما ليس من طبيعته ، لا يفرغ - فى الوقت ذاته - الموضوع من طبيعته . والملاحظة المباشرة للموضوع الذى نقصده بالزينة تجعلنا نميز فيه بين الأصلى فى ضرورته ، والزائد فى عَرَضيته ، على نحو يسمح للشعور أن ينحى هذا الذى ألحق بالطبيعة . وفى الزينة غرابة ، وتقنية تجميلية ، ورغبة فى المجاوزة ، تتمثل فى أن يكون الموضوع مطابقاً لطبيعته وغير مطابق فى آن واحد .

والزينة البديعية فى العصر الجاهلى وصدر الإسلام لا يكاد المرء يحس بها ، فى حين بلغ الإغراق فيها ، والولع بالزخرف والتوشية ، شأوا بعيداً فى عصور التدهور الثقافى والانحطاط الأدبى ، حتى صار التفنن فى البديع معياراً تقاس به الفنون كلها ، ولا سيما فن الشعر .

● ومن هذه المجموعة من الدراسات ذات النظرة الشمولية ننتقل إلى مجموعة أخرى من الدراسات التى تتحرك فى إطار موضوعى محدود . وفى مقدمة هذه الدراسات تطالعنا دراسة كمال أبو ديب لمعلقة امرىء القيس . وهى دراسة تقوم على أساس من التحليل البنيوى ، فى إطار مشروع كامل لدراسة الشعر الجاهلى على هذا الأساس .

يرى أبو ديب أن المعلقات السبع تمثل فى مجموعها رؤية الإنسان العربى فى العصر الجاهلى للعالم ، أو أنها المحصلة النهائية لعلاقة الإنسان بالكون والمجتمع القبلى فى تلك المرحلة التاريخية ع[illegible] نحو ما تجلت فى الشعر . وتمثل كل معلقة من هذه المعلقات جانبا من هذه الرؤية يختلف عن الجوانب الأخرى . ومن ثم تختلف خصائص ها [illegible]صائص البنيوية ، على الرغم من تداخلها وتشا[illegible] فيما بينها ، على نحو يجعل منها عملاً متكاملاً فى اللغة والرؤية ، وكلا متوازنا يجسد جوه[illegible]ة العصر الجاهلى .

وفى إطار هذا المشروع العلمى سبق أن نشر الباحث دراسة له تتناول معلقة لبيد بن ربيعة العامرى ؛ وهى القصيدة التى أطلق عليها الباحث صفة "القصيدة المفتاح The Key Poem" ، وقد خلص من دراستها إلى أنها تقدم الرؤية الجماعية ، أو الرؤية المركزية للثقافة الجاهلية . أما معلقة امرىء القيس ، موضوع هذه الدراسة ، فقد أطلق عليها صفة «قصيدة الشبق The Eros Poem» . وهى - عنده - تقدم الرؤية الفردية ، أو موقف الثقافة المضادة ، على نحو ما تمثلت فى شعر الصعاليك - على سبيل المثال . وعلى هذا الأساس تشكل القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق قطبين متقابلين فى إطار البنية الكلية للمعلقات

وتقدم الدراسة الحالية تحليلاً تفصيلياً لمعلقة امرىء القيس ، يتجه أساسا إلى بنيتها بوصفها نموذجا للبنية المتعددة الأبعاد multi - dimentional structure . وتقوم هذه البنية على أساس من التفاعل بين حركتين رئيسيتين تنتظمها أبيات القصيدة ، وتنقسم كل منها إلى وحدات تكوينية تشتمل بدورها على وحدات أولية . وتقوم القصيدة كلها على أساس من الجدل الماثل في ثنائية ضدية تحاول اكتناه إيقاع الزمن ، وتظهر في سكون الأطلال ومظاهر الموت والصمت والزوال والهشاشة الكامنة في العلاقات الإنسانية ، في مقابل الحيوية الغامرة والخارقة ، على نحو ماتتجلى في السيل وفي مظاهر الحياة الصاخبة في الطبيعة ، وفي النشاط والقوة والصلابة في عالم الحيوان ، وفي مظاهر الحدة والكثافة الشعورية والحسية لدى الإنسان .

وفي إطار هذه الثنائية تتحرك القصيدة في سياق من التعارضات الأخرى ، التي تظهر على مستويات عدة في الوحدات التكوينية والوحدات الأولية ، مكونة شبكة من العلاقات المعقدة . وتتكشف هذه العلاقات عن طريق تحليل تفصيلي للعناصر المكونة للبنية الدلالية ، وعناصر أخرى من البنية الإيقاعية . ثم يكشف هذا التحليل أخيرا عن انصهار كلي للبنية الدلالية والبنية الصوتية لهذه القصيدة ، التي تعد من أروع نماذج الشعر الجاهلي .

● ومن التحليل البنيوي لمعلقة امرىء القيس ينقلنا عبد الرشيد محمودي إلى قضية تتعلق بامرىء القيس كذلك ، كان لها أثرها الفني في شعره أيضا ، وهي قضية غربته . وإذ يستعرض الباحث دراسات سابقة لامرىء القيس ، كدراسات إيليا حاوي والطاهر مكي وأحمد الحوفي وسيد نوفل ، يلاحظ أن هؤلاء الدارسين قد مسوا موضوع غربة هذا الشاعر دون أن يتعمقوه ، كما أن بعضهم عجز عن إدراك مقومات الوحدة في شعره ، على نحو جعلهم غير قادرين على فهم اغترابه ؛ ذلك الاغتراب الذي تبدى في كثير من قصائده متخفيا وراء الحديث عن المرأة والطلل والحب .

ويدخل الباحث إلى دراسة اغتراب امرىء القيس من خلال درس موضوع الوحدة . فإذا كانت القصيدة عنده تخلو - مثلا - مما يسمى بالوحدة العضوية ، فإن هذا لا يعني على الإطلاق أنها تخلو من الوحدة ؛ ذلك أن مقومات الوحدة في غزل امرىء القيس ينبغي أن تلتمس أساسا في مقاطع القصيدة ، لا في القصيدة بوصفها كلا . فالقصيدة عنده تتكون من وحدات أساسية ليست هي الأبيات بل المقاطع . وفي إطار المقاطع ينشأ ضرب من التماسك الداخلي أو الوحدة البنائية . على أن وحدة المقاطع لا يمكن تعريفها تعريفا نظريا شاملا ؛ لأنها تتحقق في أشكال متنوعة متعددة ؛ ولا مناص للناقد من أن يطوع مفاهيمه ويرهف أدواته النقدية حتى يتمكن من متابعة هذا التنوع .

ومن خلال التحليل ينتهي الباحث إلى أن الغزل الوصفي في شعر امرىء القيس يؤدي دورا جوهريا في قصصه التي وسمت بالمجون من قبل بعض الدارسين ، وأن السرد والوصف يتآزران في نسيج القصة التي يريد الشاعر أن يقصها ، مستهدفا من ذلك استعادة الماضي والتشبث به والاستقرار فيه . هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى تتهاوى أمام هذا التحليل نظرية القائلين إن الشعر العربي التقليدي يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى الوحدة العضوية ؛ فالوحدة ماثلة في قصائد امرىء القيس - أو بعضها على الأقل - بقدر ما تتضمنه مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات .

● ولقد لفتت ظاهرة الوقوف على الأطلال في مستهل القصيدة الجاهلية أنظار الدارسين المحدثين بوصفها تقليدا فنيا ينطوي على كثير من الدلالات المعنوية . وفي هذا العدد دراستان جديدتان لهذه الظاهرة ، إحداهما تتناولها في شعر امرىء القيس أيضا ، والأخرى تقف عندها في معلقة لبيد وحدها .

الدراسة الأولى لمحمد عبد المطلب مصطفى ؛ وفي بدايتها يوجز الباحث التفسيرات القديمة والحديثة لهذه الظاهرة ، متخذا من هذا مدخلا إلى قراءة مقدمات امرىء القيس الطللية قراءة تحليلية ، بقصد الكشف عن الإمكانات الدلالية التي تنطوي عليها . وقد تبين للباحث أن الطلل كان يمثل تحولاً على مستويين : الأول ، هو الصورة المادية له وانعكاسها في شكل صياغة لغوية ؛ والثاني ، هو الصورة الباطنية التي حولته إلى طبيعة إلهامية .

أما موقف الشاعر من الطلل فقد تمثل في خطين متقابلين كذلك : الأول يتعاطف فيه الشاعر مع الطلل ويشفق عليه ؛ والثاني : يرفض فيه الشاعر الطلل من خلال رفضه لمشاعر اليأس والإحباط التي تتجمع عليه في مواجهة الطلل . والخط الثاني هو الغالب في معظم مطالع امرىء القيس الطللية . ومن التتبع التحليلي لهذه المطالع ينتهي الباحث إلى أن الشاعر لم يقف على الطلل واصفا ما أصابه من تهدم إلا لأن ذلك كان وسيلة باطنية يريح بها نفسه ، حيث إن الهلاك قد حل بغيره . وربما كان هذا بمثابة استخدام الماضي وسيلة للحاضر ، حيث ينطلق الشاعر من الطلل إلى المغامرة العاطفية ، أو مغامرة الرحلة في البيداء بناقته السريعة ، وكأنما الموت - عنده - قد أصبح وسيلة للحياة . ومن هذا التتبع كذلك يقف الباحث على حقيقة أن الطلل لم يأخذ عند امرىء القيس صورة الجثة الهامدة ، بل تحول إلى صورة رجل عجوز متهالك ، تغضنت قسماته وتاهت ملامحه . وأيضا فقد تبين للباحث أن المشهد الطللي قد أخذ شكل نتاج جماعي نتيجة لبعض المخلفات القديمة المتصلة بالموت ، والعودة الخالدة ، وموت الأب ، وإحساس الابن بفتوته الممتزجة ببعض مشاعر الوحدة والغربة ، على نحو يؤكد طبيعة الاندفاع وراء الحياة بكل ما فيها من متع وملذات .

وينتهي هذا التتبع إلى رصد موقف مدهش يغيب فيه الشاعر عن الوعي ، أو - بمعنى أدق - يفقد فيه الذاكرة مؤقتا ، ثم تعود إليه حالة الصحو والتنبه فيستعيد ذاكرته القديمة الخالصة ، التي تمتزج فيها - أحياناً - تجارب الآخرين .

● أما الدراسة الثانية فتتجه إلى التحليل الدرامى للوقوف على الطلل فى معلقة لبيد . وتسعى هذه الدراسة التى يقدمها محمد صديق غيث إلى تقديم اختبار لقدرة دعوى «الطبيعة الدرامية للأدب» على استيعاب أنحاء النص فى وجوده الكلى ، وكشف إمكاناته كاملة أمام مختلف وجهات النظر النقدية ، لتتآزر جميعاً فى سياق جدلى ، أو درامى ، يجعل من نتاجها النقدى إبداعاً أظهر سماته الوفاء لبنية «النص - المبدع - الناقد - القارىء» ، والوفاء بما يتعلق بهذه البنية من ارتباطات تئول إلى التراث والثقافة والواقع والعصر ؛ أى إلى المكونات التى تشكل الإطار المرجعى لعناصر تلك البنية .

وقد كان من نتائج هذا التكامل النقدى إنتاج دلالة النص كأنها سياق متصل ومتماسك وخال من الفجوات المعهودة فى الأعمال النقدية المختلفة ، التى تخلف وراءها مناطق مجهولة من النص ، نتيجة للنظرة الأحادية ، أو محدودية الإجراءات .

وتقدم هذه الدراسة التطبيق العملى لهذا المنهج الدرامى على الوحدة الأولى من وحدات معلقة لبيد ، وهى وحدة الأطلال ، وقد تضافر فيه عدد من المناهج النقدية (الفينومنولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، والأسلوبية ، والبنائية . . الخ .) بدرجات متفاوتة (قابلة من بعد للنمو) ، لتجلية الدلالة الكلية للأطلال ، بوصفها التعبير الشعرى عن معاناة العربى للوجود بأنحائه المختلفة ، وتفاعلاته مع الزمان والمكان ، وصراعه من أجل الحياة وتحقيق الذات .

وهكذا يظفر الشعر الجاهلى فى كليته وفى ظواهره المختلفة بقدر واضح من العناية ؛ لا لشىء إلا لأنه يمثل مرحلة النضج الأولى التى كان لها امتداد - على نحو أو آخر - فيما تلا من عصور .

● ثم ينقلنا على البطل إلى شعر الغزل العذرى والواقع المضطرب الذى صاحب انتشاره . وإذا كان قدر لا يستهان به من الشعر فى الجاهلية قد ارتبط بفروسية الحرب فإن الشعر العذرى - فيما يرى الباحث - قد ارتبط بما يسميه « الفروسية العذرية » ؛ وهى فروسية أخلاقية ، تعلى من شأن السلوك المثالى المترفع عن الدنايا ، وتقوم على أسمى المشاعر الروحية (الحب) ، وأسمى الضوابط السلوكية (العفة) .

ولقد ذاعت مجموعة من القصص تتصل بالشعراء العذريين تجعلهم موضع النظر من الناحية التاريخية ، ومع ذلك تظل مشكلة الشعر العذرى قائمة ؛ إذ يظل لدينا قصص وشعر ينحوان منحى محددا لابد من تفسيره وتعليله ودراسته . ويميل الباحث إلى ما ذهب إليه طه حسين من قبل فى إرجاع نشأة الشعر والقصص العذرى إلى الأثر السياسى ؛ فقد « أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف » . وهكذا كان هذا الشعر وهذا القصص نتاجا طبيعيا لوطأة الفقر الشديد واليأس اللذين أصابا الناس فى بادية الحجاز . وقد دفعهم الفقر واليأس إلى الزهد ، لا سيا أنهم كانوا متمسكين بدينهم . ومن ثم يمكن القول إن العامل الدينى قد ظهر أثره فى تلوين التعبير فى القصص والشعر العذريين بألوان إسلامية ، ولكن تظل نشأتها سياسية فى أساسها . على أن جذور هذا القصص تمتد موغلة فى القدم إلى حيث المأثور الأسطورى والشعبى فى عصور ما قبل الإسلام ؛ إذ نجد من هذا المأثور أسطورة « الدبران » التى رددتها قصص العشق الجاهلى (كقصة عنترة وقصة المرقش الأكبر) ترديدا لا يخل بأى من عناصرها . ولكن القصص العذرى يضيف إليها عناصر جديدة ، تتحول بها إلى تعبير أكثر تعقيدا ، بحيث يتضمن وجهة نظر فى مسيرة الحياة ، وموقفا مما يعانيه الناس فيها . وعلى نحو أكثر تحديدا يقرر الباحث أن الاتجاه الذى سلكته قصة الغزل العذرى هو أحد الاتجاهات المعبرة عن « سوء التكيف » أو « رفض الواقع » ، حتى لو كان هذا الرفض سلبيا انعزاليا .

● ومن شعر العذريين وقصصهم فى القرن الأول الهجرى يقفز بنا عبده بدوى إلى القرن الرابع الهجرى ، لنقف معه على بعض الظواهر الأسلوبية فى شعر المتنبى .

والباحث يرى فى المتنبى شخصية مأسوية ، سواء فى حياته (فقد ألقى بنفسه فى أتون الحياة منذ البداية ، وتعامل مع الفواجع) أو فى نهايته (فقد انتهت حياته كما تنتهى حياة البطل الـ ,جدى) .

أطل المتنبى على القرن الرابع الهجرى بثقافته السخية المتنوعة ، وعرف كيف يوائم بين ذاته وثقافة عصره ، وعرف للشعر قيمته فوجد فيه ذاته . وقد ميزت شعره مجموعة الظواهر الأسلوبية التى يقتصر الباحث على الوقوف بنا على بعضها . ومن ذلك ما سمى « براعة الاستهلال » . وقد انتهى الباحث فى هذا الصدد إلى أن المتنبى لم يكن يحسن المطالع ؛ لأنه لم يكن سهلا ولا مستأنسا ، ولأنه كان مترفعا على جمهوره ، فضلا عن أنه كان عجلا فى مقدماته ، وربما بدأ غامضا ثم انتهى إلى الوضوح .

كذلك عرض الباحث لألفاظ المتنبى فى سياقها ، ووقف عند قضايا التوكيد والتصغير ، وكلمات بأعيانها ، مثل « ذا » و « ذى » ، كما لاحظ عدم المواءمة عنده بين الشكل والمضمون ، لأن ما كان يهمه فى المقام الأول هو المواءمة بين عالمه النفسى الموار ، والأشياء والمواقف . أضف إلى هذا تعرضه لخاصتى التعقيد والغموض فى شعر المتنبى ، وميله إلى مذهب أهل الكوفة فى اللغة ، وإلى الحشو والتضمين وقبح الاستعارة وخفاء الكناية

والإيجاز المخل وسوء المطابقة .. الخ . ولكن وراء كل ذلك أن المتنبى كان محكوما بعالمه الذاتى ، مدركا أن هناك قوانين جديدة ومتصارعة تحكم عصره . وقد انعكس هذا الإدراك على بحوره وقوافيه وعالمه الموسيقى بصورة واضحة .

وأخيرا طرح الباحث قضية ما إذا كان المتنبى قد استطاع أن يقدم فى شعره صورة لنفسه . وقد انتهى إلى أنه أجاد فى هذا الجانب ، كما أجاد فى فن « البورتريه » و « فن التكبير » . لكن آفة المتنبى فى أنه لم يلبس لكل حال لبوسها ؛ لأنه فى المقام الأول لم يلبس - فى رأى الباحث - إلا ذاته .

● ومن خصائص المتنبى الأسلوبية ينقلنا عبد القادر زيدان إلى تشاؤم أبى العلاء المعرى . وقد اتجه الباحث منذ البداية إلى نفى ما ارتآه بعض الدارسين من أن فقد المعرى لبصره ، وما قد يخلفه هذا من قصور فى المعرفة الحسية ، قد يكون له دور متفرد فى تعميق النزعة التشاؤمية عند أبى العلاء .

وقد ناقش الباحث فكرة التشاؤم هذه على مستويين هما المستوى الميتافيزيقى والمستوى الواقعى . وفى المستوى الميتافيزيقى استطاع الباحث - من خلال النصوص العلائية - أن يحدد ثلاثة عناصر كان لها الأثر فى تحديد عالم أبى العلاء التشاؤمى المتميز . وقد تمثل العنصر الأول فى قصور المعرفة الإنسانسة ومحدوديتها . وليس القصور فى المعرفة الإنسانية هنا من نوع القصور الذى يحدثه فقد حاسة البصر ؛ وإنما هو « قصور فى العثور على الحقيقة التى لا ينى الفكر ينقب عنها ، أملا فى الوصول إلى اليقين الذى يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها » . أما العنصر الثانى فقد تمثل فى الزمان المدمر ، أو الدهر بمعناه العام ، الذى يعفى على الأشياء فيحيلها أطلالا . ثم يتمثل العنصر الثالث فى الموت . ولكن الموت لم يأخذ عند أبى العلاء صورة واحدة ؛ فهو حينا وسيلة من وسائل الخلاص والتحرر من قيد الحياة ، وحينا آخر يمثل لديه حائلا يحول بين الإنسان وتحقيق ما يريد ، وحينا ثالثا يبدو كأنه أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميرية .

أما المستوى الواقعى فيقف فيه الباحث عند فكرتين هما : تصور أبى العلاء للحياة الدنيا ، ورؤيته للإنسان . وهو من خلال تناوله لهاتين الفكرتين ، مترسما النصوص العلائية ، ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن أبا العلاء قد فقد إيمانه بالحياة على الرغم من حبه لها ، لما أصيب به من إحباط حال بينه وبين ما يريد ، فضلا عن إدراكه الواعى لما فى الحياة من نقص يحول بين الإنسان والتطلع إلى نوع من الكمال قد يراوده . وكما فقد إيمانه بالحياة ، فقد إيمانه بالإنسان : أولا ، لما وجده فى سلوكه من انفصال بين القول والفعل ؛ وثانيا ، لما رأى من تأصل نزعة الشر فيه ، وما يوحى به تأصل هذه النزعة من فقدان الأمل فى صلاحه .

● وأخيرا ينتهى ملف العدد بدراسة لمحمد فتوح أحمد ينقلنا فيها إلى تراثنا الشعرى فى آسيا الوسطى ، فيقف بنا على جانب من هذا التراث غير المعروف حق المعرفة ، يتمثل فى مخطوطة سلجوقية ترجع إلى بدايات القرن السادس الهجرى . وتحتوى هذه المخطوطة على مادة شعرية وطائفة من القصص والرسائل والأخبار . والمخطوطة من تأليف الشاعر مسعود بن نامدار ؛ وهى محفوظة فى المكتبة الوطنية فى باريس .

وفى هذه المخطوطة السلجوقية تظهر خصائص الشعر العربى فى القرنين السادس والسابع . ومن هذه الخصائص حوشية اللفظ ، والإغراب فى المتن إلى حد استغلاقه ، والتعمية المقصودة فى بعض الأحيان ، والجنوح إلى المحسنات اللفظية والبديعية ، وتركيب الصور من عناصر متباعدة .. الخ . وكلها خصائص ظهرت فى الشعر العربى خلال أزمنة التدهور . وعلى الرغم من هذا تحتفظ المخطوطة بقيمتها ، التاريخية إلى جانب بعض الخصائص الجمالية .

إن هذه المخطوطة مجرد شاهد على أن ما بأيدى الدارسين من الشعر العربى - على كثرته - لا يمثل إلا القدر الذى أتيح له أن يبقى وأن يخرج إلى العلن .

التحرير

تراثنا الشعرى والتاريخ الناقص

أحمد كمال زكى

لا نريد بهذا العنوان أن نفجع أنفسنا فى شىء عزيز لدينا ، ولا نحاول به - من جهة أخرى - أن نعود من جديد إلى ما أثاره روّادنا فى تاريخنا الأدبى من قضايا كان «الشك» سُداها و «القصور» لُحمتها ؛ كذلك لا نطمع من ورائه أن نكون جاحظيين نقعد فى مسجد البصرة لنقول : لم نظفر فى الشعر بما يراد منه إلا عند محمد بن عبد الملك الزيات وأقرانه من الكتاب !

ما إلى هذا نقصد ، ولا فى خاطرنا أن نفعل . . .

غير أننا بمراجعة الأصول الأدبية فى تراثنا ، وما يتصل بها من شروح ومراجعات ونقود وتعليقات ، نواجَه بضربٍ عجيب من البلبلة . ونشعر فى كل مراجعة ولدى أى ناقد - ابتداء من الجاحظ الأديب الذى لم يظفر بشىء ذى طائل فى الشعر إلا عند الكتاب ومنهم صديقه ابن الزيات - أننا خدعنا خديعة لم يفطن إليها أغلب دارسى العصر ، أو معظم الذين أرّخوا لأدبنا وقد اصطنعوا المناهج الأوربية المختلفة .

حقيقة وصل عدة منهم - كطه حسين مثلا ، ومارون عبود ، وعمر فرّوخ ، وشوقى ضيف - إلى نتائج طيبة ، إلا أن تلك النتائج كانت محدودة ، وربما تزيا معظمها بأزياء فضفاضة أو خَلِقة أو مبرقشة بأصباغ الاصطلاحات التى تسعفنا على فهم روح العصر وطبيعته .

ومن ناحية أخرى وبدون وزن صحيح لما بقى من شعرنا-حتى فى عصوره الإسلامية - بنَيْنا أحكاماً مغرقة فى الحداثة فجاوزنا بجموح ثلاثية تين Taine إلى تقسيمات البنيوية وتحليلات السيميولوجيين ، وهذا أدّى إلى التوسع فى عملية إسقاط اهتماماتنا الحادثة فى العصر على القديم . ولما كان ذلك القديم شعراً - والشعر فى نظرنا خَرْق لعادات المرحلة معرفيا وتعبيريا ، فإنه يكون من الصعب تقويمه إلا فى بيئته وزمنه وعلى أساس أنه مروق من المألوف . وهذه العملية نفسها - عملية تمييز الشائع المألوف من الشاذ الخارق - تتطلب إحاطة بمصاحبات الشعر للفنون الأخرى ، وبخاصة القولىّ منها كالأمثال أو النوادر أو الألغاز أو الحكايات الشعبية ونحوها .

إننا نعلم تماما أن اللغة إذا كانت وسيطا موضوعيا للمعرفة فإنها - كوسيط - ليست ثابتة فى كلّ العصور . ويصعب تحديد تلك العلاقات التى يحكمها الفكر فى الشعر إلا بحضور «الكلّ» الشعرى بأسسه الأولى ، وبأعرافه وأساليب حياته التى تشكّل معانيه واصطلاحاته فى العصر . وسنرى - مصداقا لذلك - ماذا

كان يعنى كلّ من القَمْر والنَّحْر فى المرحلتين الجاهلية والإسلامية .

وفى ذلك – على ما نرى – افتراض ضمنىّ بوجود نقص فى دراساتنا التاريخية المتصلة بالشعر . وهذا النقص يعنى قصوراً فى القوانين الفنية التى ارتضينا – حتى الآن – أن نحكمه بها . والحقيقة أنه لم يحدث فى التاريخ أن أسهمت عناصر بشرية سامية وحامية وطورانية وآرية فى تقديم أشكال أدبية كان يمكن أن تصبح عالمية ، فوقفت عند قصيدة المدح فى الغالب – وما يتصل بها من فخرٍ وهجاءٍ ورثاء – وقد سُلِبَتْ النماذج التعبيرية الأخرى لخروجها على تقليديات اللغة الرسمية ، وإن لم تتورط تماما فى العاميات .

لم نسأل أنفسنا ولا سأل أحدٌ منا مؤلّفى المصنفات العظيمة : «الأغانى» و «العقد الفريد» و «اليتيمة» – مع أغلب كتب الطبقات – لماذا لم يذهبوا إلى القصة أو الرسائل الأدبية مثلما ذهبوا إلى الشعر ؟ ولماذا تركوا المذكرات الشخصية – «اعتبار» أسامة ابن منقذ مثلا ، أو «المنقذ من الضلال» للغزالى – أو لم ينظروا إلى التاريخ نفسه باعتباره مكوِّنا أدبيا عندنا مثلما هو كذلك عند غيرنا ؟

وحتى المقامات وما تفرع عليها من منامات كانت بعيدة عن الشعر مع أن صياغتها – وقد اعتمدت بعض الجوانب الشعبية المعزولة عن شعر البلاط – تقرّبها من القصيدة عندما تؤخذ على قاعدةِ أنها مباشرة لغوية أكثر مما هى مباشرة لأشياء معيشة ، وأشار حازم القرطاجنى إلى ذلك بنحو أو بآخر «كلام مخيل موزون – يعنى الشعر – مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية»[1] . ففتح الباب للدخول فى مناقشات موضوعية عن طبيعة المحاكاة وعلاقتها بالتخييل ، وإن تداخل الكلام فى هذه العلاقة بالكلام عن الوصف ، حتى ليقول ابنُ خلدون فى حدّ الشعر إنه «المبنى على الاستعارة والأوصاف»[2] .

ويعنينا الآن دون الاستطراد إلى النقد والبلاغة ، أن نحدّد الغاية من هذا البحث بعد أن ننفض أيدينا من المقاييس التى يعتمدها الذوقُ المعاصر . وبالقدر نفسه لا نَدَع سبيلا أمامنا يصرفنا عن معوِّقات الشعر التراثية ، أو قصوره فى تصوير تاريخية الأدب العربىّ بوجه عام .

لقد قرر أدونيس أنّ بشار بن برد الذى أغرب فى التصوير كان يزعزع «مفهوم الطريقة الشعرية الموروثة ويشكّك فى ثباتها» مثلما زعزعه أبو نواس موقفيا عندما رفض أن يتحدث عن أشياء لم يرها[3] . فبيّنَ أن الإحساس بالتغيّر وقع مبكراً وظلّ يقع دون أن يلتفت أحد – حتى ولا أدونيس – إلى تعليل الظاهرة وفقْ قوانينها الذاتية التى تدلّ على أنّ اللغة الشعرية سياق تاريخىّ مرتبط بأسباب البناء الثقافى بَله الوجود الاجتماعىّ كله . وفى هذا الوجود الاجتماعى لا نعثر على نَسَقٍ واضح وكامل للتغيّر ، ولا تهيىء لنا الأثبات – مصادر كانت أو مراجع – الإجابة عن السؤال التالى : لماذا لا نستطيع حتى الآن إدخال الفولكلور إلى حظيرة الأدب الأرقى المكتوب ، إذا كان من شروط أىّ أدب التصاقه بواقعه الاجتماعىّ ؟

الإجابة ليست سهلة كما نتصوّر ، لأن معوّقاتها – وهى تشكل عدة مشقات يعانيها ناقد الشعر – متعددة . وسنحاول فى هذا البحث إلقاء الضوء على هذه المشقات ، واستقطاب تلك المعوِّقات فى ثلاثة محاور أو أربعة ربما كشفت فى نهاية الأمر عن أن شعرنا لو كان أُخِذَ الأخذ الموضوعى ثم نوقش المناقشات التى تخرجه عن جهد الشرّاح اللغويين[4] لعرفناه خيراً مما عُرِّف به !

(٢)

ويبدو المحور الأول نازعاً إلى الأصل الذى أعرض عنه أغلب الذين أرّخوا لأدبنا . وبالرغم من أن محاولات قليلة جادّة بذلت فى تقويم المقدمة الطللية والصورة فى أبعادها الأسطورية وعناصر الرحلة التى فسرت تفسيرات متناقضة[5] ، ظل الشعر كالح الوجه أو غامضا يحتاج إلى أى جهدٍ يخرج عن تقليدية التناول . ولعل هذا هو الذى دفع م . س . ليونز إلى عدِّ البحث الذى كتبناه عن «التشكيل الخرافى فى الشعر العربى القديم» مفيداً ليفرّ به الدارسون من شئون الدنيا إلى عالم خيالى فى الأسطورة ، وقد طالما ابتعدوا عن الإلهام الخارجىّ للشعر بنظرهم إلى الحوافز القريبة التى علقت بالشوق والشراب والطرب والغضب[6] .

ومع ذلك فالقضية أعمق من ذلك ؛ ونحن على أى حال إذا وقفنا على محاولات تأصيل ما نصدر عنه يأخذنا الدَّهَش أمام الإشارات الكثيرة إلى كتب وضعت عن حياة العرب قبل الإسلام لم يعد لها وجود[7] ، تماما مثلما ضاع حشد من المؤلفات الجاهلية ، منها على الأقل «كتاب تميم» الذى يذكره بشر بن أبى خازم بقوله :

وجدنا فى كتاب بنى تميم
أحقُّ الخيل بالركْض المعارُ

وهذا الكتاب يجمعنا إلى كتب القبائل التى ضاعت حتى لم يبْقَ منها إلا «كتاب هذيل» أو جزء منه على الأقل[8] . ويسجل ابن النديم أسماء كتب مفقودة أُلِفت فى «أيام العرب» وفى مثالبهم وفرسانهم وقتلاهم ، برغم صدور حَظْرٍ على هذا الضرب من التأليف من قِبَل السلطات المسئولة . ولا شكَّ أن هذا الحَظْر قضى على معظمها ، وما بقى نُسِجَتْ على منواله كتب المغازى وبعض القصص الحماسية التى كانت من قبيل ما يشتريه الناس لمعرفة السير والأحاديث القديمة فيه . وفى هذا يقول أبوعاصم بن النفيل – كالمتحسر – فى القرن الثانى الهجرى «كان دهرنا الأدب والشعر وأيام العرب ، وإنما وقعنا إلى الأحاديث اليوم» .

ولا شكَّ أنه يعنى وعظيات المذكّرين التى أصبحت بمرور الأيام تعويذة الناس أو ملاذاً من هو القاصين الذين يتساقط فى مجالسهم «التائبون بالصياح تساقُطَ الفراش على المصباح» فيما يثبته ابن جبير فى رحلته[٩].

واللافت أنّ ذلك الحظر الذى اتُّخذ ذريعة لطمس معالم الوثنيات التى هى قوام الشعر، توسّع فيه المسلمون كما فعل الأصمعىّ مثلا . ومَنْ تحايل عليه كأبى عبيدة معمر بن المثنى لُعِنَ مثلما لُعِنَ ابن إسحاق صاحب المغازى والسير، وابن الكلبىّ الذى قيل فيه شرُّ ما قيل فى القصاص .

وكانت النتيجة عَصْفاً عاتيا بقصائد كاملة ومقطعات ومطوّلات جاهلية تدرج فى سلك الشعر الميثوى Mythopoeic الذى يولّد الأساطير ويدور بخرافات لا فائدة منها ولا علم فيها، ولا بُدَّ أن تدخل فى باب الكتب التى زُعِمَ أنها تُلِيَتْ على الرسول ﷺ بُكرة وأصيلا فكتبها «وقالوا أساطيرُ الأولين اكْتَتَبَها فهى تُمْلَى عله بُكْرة وأصيلا» . **وليس من قَبيل المغالاة لدينا أن ذلك الشعر بهذا البُعْد – وهو ليس مجرّد معتقدات تُجسِّد أيديولوجية الجاهلى على نحو لا يمكن التمييز فيه بين ما هو واقعى وما هو أسطورى كما يتصوّر بعض الدارسين[١٠] – كان على قرابة حميمة بكلمة «شعيرة» من منطلق القداسة التى رفض المسلمون خَلْعها على الشعر بأى نَحْوٍ من الأنحاء !**

ومن ناحية أخرى كان العلماء الأوائل – فى جملتهم – لغويين يجرون وراء الشاهد، أو الدليل اللغوىّ الذى يسعفهم على تفسير القرآن ثم بيان إعجازه؛ فلم يختاروا إلا ما يتفق وهذه الغاية، وربما حرّفوا النص بما يلائم النزعة التطهيرية التى سادت العصر . رُوى عن أبى عبيدة بيتٌ للطفيل الغنوى يخاطب به صاحبته وقد طلعت خيل المغيرين :

فقال بصيرٌ قد أبان رعالها
فَهْىَ ورضًى مَنْ تخافين فاذهبى

وكان الطفيل من عُبَّاد «رضًى»، إلا أن الأصمعىّ المتأله رَوَى البيت نفسه على النحو التالى :

فقال بصيرٌ يَسْتَبِينُ رِعالَها
همُ والإلهِ مَنْ تخافين فاذهبى[١١]

حقيقة قد تكون هناك روايتان اختار كلٌّ من أبى عبيدة والأصمعىّ واحدة منها بما يتفق وشخصيته العلمية، إلا أن وجودهما – على أية حال – يعنى تحريفاً يترك انعكاساته على تاريخ الشعر العربىّ، بل ربما على التاريخ العربىّ كله، إذا اعتمدنا المنقول عن شعر الجاهلية أنه «منتهى حكم به يأخذون وإليه يرجعون[١٢]» .

ومثل هذا الخبر مطّرد ويشهد بنفسه على صحة ما نقرره من ناحية، وعلى خطورة مركز الشاعر قديما من ناحية أخرى . ولعل فى الرجوع إلى بعض معاجمنا اللغوية فى حدّ الشعر ما يكشف عن أبعاد هذه الخطورة – وكانت دينية معرفية – فقال الأزهرى «الشعرُ القريضُ المحدودُ بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره، أى يعلم . . . **وسُمِّى شاعراً لفطنته»[١٣]، أى لما كان يصل إليه من** دون قومه . وقد نبَّه إلى شىء من ذلك أبو عمرو بن العلاء بعد أن تقصَّى الأعلام القدماء فى مجالات الفروسية والكهانة والسحر، قارناً إياهم بالأنبياء «حتى خالطهم أهل الحضر فاكتسبوا بالشعر فنزلوا عن رتبتهم»[١٤] . وأبو عمرو هو صاحب القول المشهور «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»[١٥] .

ولقد حاول أبو عبيدة – بعد أن تقرّا أستاذه أبو عمرو وأحرق مكتبته كلها – أن يواصل البحث فى هذا العلم، ويتعقّب ذلك الفنّ فيؤلف فيه كتابا عجيبا سماه «منافع الشعر ومضاره[١٦]» . ولعل فيه أصل الرواية أو الروايات التى تقرر أن العرب كانوا يتوضأون لبعض الشعر[١٧]، وفى الأثبات أن الشعراء كانوا إذا هَجَوْا يرتدون حلّة خاصة تقتضى نعلا واحدة وحلْق الرأس – إلا من ذؤابتين – وصَبْغ أحد شقيه[١٨]، وأنّ الرسول عليه السلام تمثّل بقول القائل :

والشعرُ يستنزل الكريم كما
ينزل رعدُ السحابةِ السَّيْلا[١٩]

فهو قوة خفيّة، أو هو كالسحر الذى طالما بُرِّئ منه الرسول، وإن كنا لا ندرى أين نضع هذا السحر فى تقسيمات الرازى وهو يشير إلى «الأنام المسحَّر»، و «نُسْحَر بالطعام» فى شعر لبيد العامرى[٢٠] .

وعلى هذا الأساس الذى سوّغ للمسلمين أن يحوّروا الرواية الوثنية إن لم يسقطوها، وُجِد فى الإسلام من ارتضى أن يمدَّ يده بالتغيير والتعديل فى الروايات حتى لكأنه يعترف بأنها لم تصل إليه إلا محرّفة بنحو أو بآخر . ومن هؤلاء – على سبيل المثال – أبو تمام الذى صنّف مما احتوت مكتبة ابن سلمة بهمذان خمسة كتب منها الحماسة . ولقد قيل إنه أسقط عددا من الكتب الشعرية أو القصائد التى اختار منها النُّتف، فطوى ذكرها، وانتحل بعضها فَعُرِفَتْ له .

ولابن الأثير رسالة فى «الاستدراك على رسالة الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعانى الطائية»، يعترض فيها على عدة مختارات من الحماسة أغلبها فى باب الهجاء – بالرغم من فقاهة أبى تمام – وأحصى خمسمائة بيت تنزل عن درجة الشعر، ولا يمكن أن تكون «مما شذّ عنه له وجه فى الاختيار»، بدليل أنه

عقّب بقوله : «ولو نفاه لكان خيرا»[٢٢] . واعترف المرزوقى - أحد شراح الحماسة - بأنه وجد أبا تمام «قد غيّر كثيراً من ألفاظ البيوت التى اشتمل عليها هذا الكتاب»[٢٣] .

ونحن لا نذهب مذهب الزمخشرى فى التغاضى عن ذلك ، ولا نقول قوله فى تأكيد نصٍّ ما «الدليل عليه بيت الحماسة»[٢٤] ؛ فإن ذلك يصرفنا عن وجهتنا التاريخية بمعاييرها التى تعتمد فيما تعتمد دراسة أعمال أدبية تشبه حماسة أبى تمام .

على أنه طالما كان من الصعب رصْد الوقائع المحايدة فى تاريخ الأدب ، فتصفية مصادر المادة الشعرية مما شابها - وبخاصة من سلبيةٍ نجمت عن فقدان عشرات الكتب القديمة التى تحمل عنوان «الشعر والشعراء» فيما تكشف عنه مدوّنات ابن النديم - أوْلى بالاهتمام من تلك الجزيئات من مفاهيمنا المعاصرة التى نقحمها على المراحل الماضية . إننا لا ندعو إلى أن نكون عصريين فى قراءتنا الشعر القديم ومتراكماته النقدية - وهذا لا يلغى مبدأ مشاركتنا الفكرية للماضى - وإنما نحاول أن نضع فى هذه القراءة خطّا فاصلا بين الحسّ التاريخىّ الذى يعنيه التصوّر الحقيقى للتراث ، والرؤية العصرية التى تتحمس لمثل مقولات «الشمولية فى الفن» و «الطبيعة الإنسانية الواحدة» و «تكرار النماذج» فى ثنائية تحكم الرتاج على العالم .

وهذه العملية - كما سنرى - قد تكون شاقة أو مثالية ، ولكن ألا نرى أنها أساس النقد العلمى الذى يريد أن يعرف أىّ الأعمال الأدبية هو الأصيل وأين مواطن الضعف فيه ، وهل ما بين أيدينا منه هو كله أو بعضه ، ولو اعتمدنا بعضه هل يصح تعميم الحكم عليه - وهو جزئى - على الكل بدعوى أنه مجرد تصوّر مقترح فى حقل العلاقات التاريخية ؟

(٣)

وأما المحور الثانى فيقوم على مناقشة جزافية الأحكام التى أطلقت على ذلك الشعر ؛ وقد ترك هذا الفعل أثره فى تصوّرنا المبتور لتاريخ الأدب العربى ، حتى فى جزيئاته التى تقف عند شاعر كامرىء القيس ، ومعلم كابن دريد ، وأديب كالحريرى .

ودلّت الدراسات الحديثة لبعض جوانب هذا التاريخ على تكرار الآراء وتماثلها أحيانا - فى كتابى «المتنبى» و «مع المتنبى» لمحمود شاكر وطه حسين ، وكتابى «أبو تمام» و «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى» لنجيب البهبيتى وشوقى ضيف - وعلى الغلوّ والإسراف أحيانا أخرى ، حتى ليثقل الشعر القديم بسيماءات تضرب جذورها فى أفكار الغرْب المحدث ، وبقولبات متعلقة بعوالم الشعراء الغامضة - برغم تعدّد ترجماتهم - بدعوى تحسين البثّ وتقويم التبليغ ، مع محاولات لربط المنظوم بالمنثور على نحوٍ لم يعرفه الأوّلون . بل لم يحاولوا مثلا أن يبينوا الخصائص الشعرية صوتياً ودلاليا فى المقامة والقصيدة ، مع أنّ ذلك وارد أو كان متاحاً عند البلاغيين فى مجال بيان الإعجاز القرآنى .

إننا لا نحجر على نشاط المحدثين - فذلك مطلوب وإن يكن بقدر - وإنما نحاول أن ننبّه إلى ضرورة تصويب الأحكام لتكونَ صورة التراث واضحة . وأول السبل إلى ذلك هو إطلاق النصّ الشعرى من أسر الشاهد اللغوى الذى قيّد النظر القديم فى الشعر - ومن ثم رتع المحدثون به ما شاء لهم الرّتع - حتى لقد تحجّرت القصيدة عند نموذج المدائح بما يتضمنه من قيم فنية وأخلاقية بلورها قدامة بن جعفر فى كتابه «نقد الشعر» بعد أن خاض فيها أو فى بعضها ابنُ قتيبة فى كتابه «الشعر والشعراء» .

ويشبه ذلك عدُّ «أيام العرب» تاريخا . صحيح نبهَّ المستشرق بلاشير إلى أنها مجموعة قصائد قُدّمت بمقدمات نثرية - ولم يلاحظ أنها تجمع ثلثى شعرنا وأربع معلقات - غير أنه دار فى فلك المتقدم من علمائنا الباحثين عن الشاهد عندما أسقط المعنى الكبير الذى دلّ عليه شعر الأيام ونثرها جميعا . ترى هل كان الحال يتغير لو أنه سأل نفسه : أليس ثمة تشابه بين هذا السجل الجاهلى والملاحم التى عُرفت فى بابل وبلاد الشام القديمة ؟

وأما أخطر السبل - إذا غَضَضْنا الطرف مؤقتا عن تعثّرات البحث عن الشاهد اللغوى والشكل القديم للشعر العربىّ - فهو تطبيق مقاييسنا الخلقية فى إطارها الإسلامىّ على ما أبقى عليه العلماء المتقدمون من شعر بعد تصفيته أو تطهيره من الوثنيات . مثال ذلك بقايا الشعر الذى عَرَض للميسر ، وقد اختصّ به الشعراء الفرسان الذين برزوا فى مضمار البطولة ، وكانت الناقة البلية التى تعقل عند قبر أحدهم لتموت هزالا - فهى إذن قربان لمعبوده - صورة لفضله ، وربما متمّمةً لعملية ضرب القداح فى المياسرة من حيث هى طقس شعائرى خاص . ولا سيما إذا عرفنا أن تلك المياسرة لم تكن تتمّ إلا على عين الحُرْضة - وهو كاهن لا يأكل إلا من جزور المياسرين - وعلى نار يكون اشتعالها دعوة مفتوحة للمعوزين فى سنوات الجَدْب[٢٥] .

وقد ذكر لبيدُ أطرافا من هذا الطقس الوثنىّ مقفلا الحلقة على الأيسار والبلية فيما تكشف عنه معلقته :

وجَزورِ أيسارٍ دعوتُ لِحَتْفِها
بمَغالِقٍ مُتَشابِهٍ أجسامُها
أدعو بهنَّ لعاقرٍ أو مُطْفِلٍ
بُذِلَتْ لجيرانِ الجميعِ لِحامُها
فالضَّيْفُ والجارُ الجَنيب كأنما
هَبَطا تبالةَ مُخْصِبا أهْضامُها
تأوى إلى الأطْنابِ كلُّ رذيّةٍ
مثل البَلِيةِ قالصٍ أهْدامُها[٢٦]

فى حين يتحدث عوف بن عطية التميمىّ حديث من يحاول استرضاء صاحبته فطيمة التى أزعجها تقدُّم سنه وهزاله ، فذكر أنه طالما قمر اللحم وأخرجه للمعوزين غضا ، وكان قد زجر

القدح على إبله وقد صار سنامها كالنصب تراق عليه دماء القربان :

فلقد زجرتُ القِدْحَ إذ هبَّتْ صَبَا
خرقباءِ تقذف بالجِطار المسنَدِ
فى الزاهقات وفى الحمول وفى التى
أبقتْ سَناما كالغَرِىّ المُجْسَدِ
فإذا قَمَرْتُ اللحم لم أنظر به
نِيئاً كما هو ماؤه شَرِقَ الغَدِ(٢٧)

لقد غُمّت علينا تجربة الجاهلى ، وظنناها فى جملتها مجموعة نقائص حالت دوننا واستمرار البحث عن الحقيقة . ولقد رمانا النزق - والمادة الشعرية قاصرة ومحرّفة - إلى افتراض ما لم تصح به الرؤية ، فهانت القيمة ، وأمحل الخصب الذى تغيب مساحاته فى أعماق الزمن . ولا بأس من أن أقدّم فى التدليل على ذلك ما أنشدته سُعْدَى بنت الشَمَرْدل الجُهنية - ويقال لها سلمى - فى الإسلام مُصِرّةً على رثاء أسعد بن مَجْدَعة الهذلى أخيها لأمها بأنه كان صاحب ميسر لا يشق له غبار :

وُيكَبّرُ القِدْحَ العنودَ ويعتلى
بألى الصحابِ إذا أصات الوعوعُ(٢٨)

جاء ذلك فى إطار نَعْيِها الجودَ والسماحة والجرأة وزعامة الحروب والتضحية إلى الحدّ الذى فيه فَتَق مصرعُه فتقاً يصعب إصلاحه . وبالقدر نفسه نخطىء أجمل دلالات الصورة التى يصدر عنها عمرو بن معد يكرب - أحد فرسان العرب - بقوله الذى يدل على فهم دقيق لمعنى المقامرة وما تجره الخسارة على الخاسر ، إذ ينصرف الناس عنه وقد صار لا خير فيه :

تراه حين يعثُر فى دماء
كما يمشى بأقْدُحِهِ الخليع(٢٩)

والمعنى هنا أحد الحمر الوحشية التى كان الشاعر يصرع منها ما يصرع ، وقد ربطه فى ترنحه بترنّح المقمور . وعلى ضوء ذلك نفهم لماذا ارتفعت أصوات الاحتجاج تسفّه الميسر - لاسيما إذا وقع للموسر البَرَم أحد القداح الغارمة وهى المنيح والسفيح والوغد - وإن يكن ابن قتيبة يجاوز هذا السَّفاه من منطلق آخر . فقد كان يعلم أن القادر من العرب هو وحده الذى يقامر - فى ليالى الشتاء وسنوات الجدب - بالقداح على الإبل . ومن ثم ندرك المغزى الذى استكنهه بقوله الشاعر البدوى شبيب بن البرصاء المرىّ أحد سادة العرب فى العصر الأموى ، وذلك من خلال عينيّةٍ ينازعه فيها - عند الرواة - شاعر جاهلى آخر اسمه المثلّم بن رباح بن ظالم المرى :

بكَرَ العواذلُ بالسَّواد يلُمْنَنى
جهلا يقُلْنَ ألا ترى ما تصنع

أفنَيْتَ مالَكَ فى السَّفاه وإنما
أمر السفاهةِ ما أمَرْنَك أجمعُ
وقُتودِ ناجيةٍ وضعتُ بقفرةٍ
والطير غاشيةُ العوافى وُقَّعُ
إنى مقسِّمُ ما ملكتُ فجاعلٌ
أجراً لآخرةٍ ودنيا تنفعُ(٣٠)

صحيح جاء العقر هنا فى غير مناط القمر - فقد حرمه الإسلام - إلا أنه نوع من البَذْل الذى يصل إلى حد السفاهة ، وظل برغم ذلك علامة على الفارس الشريف . ولعل من قَبيلِهِ ما أنشده البطلُ الغطفانى الجوادُ المعمَّر أسماء بن خارجة الذى امتدحه الفرزدق والقطامىّ وأعشى ربيعة ، وقال فى موته الحجاج : هل سمعتم بالذى عاش ماشاء ومات حيث شاء ؟ أنشد هذا الشاعر فى ذئب ساغب ، وهو القاتل شِدةَ السَّغب :

فرأيتُ أن قد نلتُه بأذى
من عذْمِ مثلبةٍ ومن سَبِّ
ورأيت حقاً أن أضيِّفَه
إذ رام سِلْمى واتَّقى حرْبى
فوقفت مُعْتاما أزاولها
بمهنَّدٍ ذى رَوْنقٍ عضْبِ
فتركتها لعياله جَزَراً
عَمْداً ، وعلّق رحلَها صحبى(٣١)

وهذه أنبل سفاهة - فيما رأينا - وكنا قد عجبنا لامرىء القيس يعقر ناقته للعذارى ، وها هو ذا فارس آخر يعقر ناقته لعيال الذئب ؛ إلا إذا كان وراء العقر الثانى أمر يشى به الحال «عمداً» حتى لكأنه وصحبه معه يريد أن يؤدى فريضةً ما . وطالما عَقَرَ الجاهليون للآلهة تقربا ، وللشَّرْب الكرام - بخاصة إذا تَبَطّحوا فى الكنيف - تحيةً ، وللموتى يضرجون قبورهم بدماء الجزور ، وللضيفان تلجئهم العاصفة إلى أصحاب النعم فيجدون منهم البشر والترحاب ، يقول المثقب العبدىّ :

فلما أتانى والسماءُ تبلُّه
فلقَّيتُه أهلا وسهلا ومرحبا
وقمتُ إلى البَرْك الهواجدِ فاتَّقتْ
بكوماءَ لم يذهب بها النِّىُّ مذهبا
فرجبت أعلى الجنب منها بطعنةٍ
دعت مستكنَّ الجوف حتى تصبّبا(٣٢)

ولا نريد أن نمضى إلى أبعد من ذلك ، فقد آن لنا أن نصل إلى حكم بروكلمان - وقد صار فكرة عامة ترد عند دارسينا إلا قلة منهم - بأنّ تلك الناقة أو كلّ الإبل التى أُلِفتْ المؤلفاتُ فى أسمائها وأسنانها وصفاتها وأصواتها وضروب سيرها كانت تصوّر

فى الشعر بلا وعى واسع الأفق[٣٣] ، وزاد بعضنا فوصم شعر الإبل بالسطحية والسذاجة والتكرار وصعوبة لغته .

(٤)

وأما المحور الثالث فمنهجى غالبا ، ونقطة الضعف فيما يطرحه لنا أن يظل الشعر – وهو المبتور فيما رأينا – على السطح ويختفى كل ما عداه . وعندما حاول بديع الزمان أن ينبّه الناس إلى ما لا يُعَدُّ أدباً رسمياً إلا إذا نُقِّح مثلما نُقِّح كتابُ «ألف ليلة وليلة»[٣٤] ، كتب عن السِّفْلة أو بعض الدَّهماء بلغةٍ غريبة الصنعة ، فالتفت إليه الضاديون – أى من يُعْنَوْن باللغة المعربة – وقد أعرضوا تماماً عن القصص العامىّ الذى يجذب النِّسوة والغلمان وَمَنْ وُصِفُوا بالجهل وعدم المروءة .

وكان فى هذا القصص شعر غزير ، بل ربما كان أغزر من الشعر الذى تردد فى «أيام العرب» . ولما كان عامة القاصين قد ورثوا صياغة تلك الأيام ، بَدَوْا كما لو كانوا مقلدين لها ، حتى فى غيرها من القصص البعيدة عن الملاحم ومغامرات الفرسان . ومن هذا قصة مجنون بنى عامر ، فقد تحوّلت – بمرور الأيام – إلى سيرة تشبه السير الشعبية عندنا ، وإن عُرِف أنّ مؤلفها هو يوسف الحنبلى الدمشقى المتوفى سنة ٩٠٩هـ ، جاعلا عنوانها «نزهة المسامر فى ذكر أخبار مجنون بنى عامر» . لكن ظهورها على ذلك النحو – بعيداً عن الرقابة الدينية التى فرضت على الشعر الرسمىّ – يعنى تواصلا فنيـاً لا يمكن أن يُستهان بـه فى كتابة التاريخ الأدبى . . تواصلا بين ما هو طافٍ على السطح ، وما يردده ضمير الشعب فى القصص التى طورد أصحابها أو رواتها .

وبعض الدراسات الواعية التى عرفتها مؤخرا مؤسساتنا الثقافية وضعت أيدينا بقوة على أصول حكاياتنا وطبيعتها وعلاقتها بالشعر – داخليا فى القبيلة وخارجياً فى الأسواق ومجامع الحج – فى طَوْرَيْه الميثوبى والفنى . وقد لاحظنا حقيقة أن كثيرا من الأحداث والوقائع والشخصيات والصياغة متقاربة ومحدودة فى تلك الحكايات ، إلا أنها بطريقة المزج والتأليف فيما بينها تعددت بطريقة أثرت السير الشعبية ، مثلما أثريت سيرة المجنون على نحو ما – وعلى نحو أوضح – حوّر عنترة فى سيرته بحيث دخل فى صدام مع التاريخ والعقل وطبيعة الأشياء . ولنقل مثل ذلك أيضا فى سيف بن ذى يزن والظاهر بيبرس !

كان إذن أمام الشعر – غير الرسائل والمقامات والخطب والتوقيعات المتكلفة – فنّ ثانٍ يبتعد عن الترشيد المدرسى . إلا أنّ علماءنا الذين فتنوا بأمثال أبى تمام وأبى الطيب وأبى العلاء ، لم يحسنوا تقدير هذا الفن – وهو الحكاية أو القصة – وهالهم أن يستشرى فى مواجهة الأدب المجاز دينيا ، فنددوا به ، وسطروا فى قطع الكاغد أخباراً مشينة عن أصحابه والمعجبين بسعة خيالهم ، مع أن بعض العلماء – كابن الجوزى – عالجه ووصف نفسه مع ذلك بعلوّ الهمة والشرف :

لـو كـان هـذا العلم شخصـا نـاطقـاً
وسـألته : هـل زار مثلى ؟ قـال : لا[٣٦]

بل إن هذا العالم كتب التاريخ ، مع أنّ الكلام فيه كان حراماً عند بعض المتزمتين من الفقهاء ، حتى قالوا – بلسان الحافظ أبى مروان بن راهويه – إنه غِيْبة ونميمة ، بعد أن مات الرواة الثقات فى القرن الرابع الهجرى ! والطريف أن ابن الجوزى خلط «علم التاريخ» بأساطير وخوارق تضعه جنْباً إلى جنب ، وهو المحدِّث الكبير وواضع «تلبيس إبليس» فى نقد العلماء ، مع أعتى قصاصى العامة المجهولين ، سواء فيما أورده فى كتابه «المنتظم» أو فى «ذم الهوى» و «صيد الخاطر» و «اللباب» .

قيل عن أصحاب هذا الفن الثانى – وعندنا هو فى أهمية التاريخ الذى صيغ بلغة قريبة من لغة السير الشعبية – إنهم يجلسون فى الطرقات ويتظاهرون بالتذكير ، «وذلك مكروه لمن فعله ولمن استمعه» . ويروى السيوطى أنه لما استخلف المعتضد بالله عام ٢٧٩هـ «منع الورّاقين من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها ، ومنع القُصّاص والمنجمين من القعود فى الطريق»[٣٦] . ويبدو أن هذا الخليفة كان كعمر بن عبد العزيز وعلىّ رضى الله عنهما وغيرهما من الصحابة ، متابعاً لِسُنّتِهم فى إجهاض الحركة القصصية على المستوى الشعبىّ ، وترويج نوادر السخرية بهم ، مثلما فعل الجاحظ وأبو الفرج وابن الجوزى نفسه[٣٧] .

وكان لعبد الله بن عبّاس – الذى شُهِر بالقَصص التاريخى – رأى سيىء فى القاصّ الذى لم يعرف النّاسخ من المنسوخ القرآنى . ولعبد الله بن مسعود توجيه معيّن فى هذا الباب يلخصـه قوله «إذا سمعتم السائل يحدّث بأحاديث الجاهلية يوم الجمعة فاضربوه بالحصى»[٣٨] .

وأما أحمد بن حنبل فأكثر من نقل عنهم ابنُ الجوزىّ فى التنديد بالقصاص ، وإن أثبت له قوله «ما أحوجَ النّاسَ إلى قاص صدق» – يقصد المذكّر – وقوله «يعجبنى أمر القُصّاص لأنهم يذكرون الميزان وعذاب القبر» – هم المذكرون الواعظون أيضا – ثم قوله فى ارتياد مجلس القصة «إذا كان القاصّ صدوقاً فلا أرى بمجالسته بأسا»[٣٩] .

كل هذا فى سبيل ألا يترسم القاصون بذلك اللهو لخطاب العامة ، وهم عادة ينتفعون بهم مالا ينتفعون بتذكير العالم الثقة . وإذا اعتبرنا هذا النّسق أساساً لخطة الأدباء ، رأينا كيف جاء التراث كله مضطربا ومنقوصا . يقول ابن الجوزى «إنما كان تذكير السلف ووعظهم بالقرآن والفقه والتخويف والتشويق ، وإنما أنكروا الميل إلى القصص عن القرآن والفقه ، أو أن يقصّ مَنْ لا

يعلم ، ولهذا قال عليه السلام للقاص : أتعرف الناسخ من المنسوخ ؟ قال: نعم ! قال : قُص(٤٠)

لكن الحياة ليست كلها جداً ، ولا علما . . بدليل أنّ كلّ هذا لم يَزْوَرّ بالناس عن الخيال الجامح ، ولا كفّوا عن التوسّل بخرافات الأقدمين وأساطيرهم لبناء عالمهم الفنى ، وإلا فما الذى كان يغريهم بوضع قصص العشق عن «ابن الطثرية وحوشية» و «أسعد وليلى» ؟ وفى القائمة غير المجازة كتب أخرى بأسماء من عشق من الجن «سعسع وقمع» ، و «خضر بن النبهان والجنيّة» ، و «عمرو بن المكشوح والجنيّة»(٤١) .

ثم ماذا عن «كتاب التيجان» الذى يستحضر فى القرن الرابع حياة الجاهليين ، وفيه ما يدل على أن بعض ما فيه أُلْقِىَ - كالتذكير - فى مجلس معاوية بن أبى سفيان ؟

وأما «الأميرة ذات الهمة» و «الهلالية» ونحوهما مما جَرَتْ به العادة أيام الفروسية الأولى الجاهلية فأكثر دلالة على خصوبة الفنّ الثانى . لكن لماذا يكون ثانيا وهو يؤدى الدور نفسه فى بناء الصرح الأدبىّ الذى يربط بين العرب الأول بشاعرهم الكاهن الساحر النبىّ ، والمسلمين فى مراحل يمكن اعتبارها ملحمية إذا حسبنا حساب خروبهم وحالات الانحطاط السياسىّ أو الإحباط العسكرىّ لديهم ؟

الواقع بتلك الحدود - فقد الجدية ، فافتقد الصواب كلّ متصدٍّ له . . .

ومعنى هذا أن تاريخ الأدب عندنا استمد نهجه وسائر خصائصه من طرز ناقصة فقام - وإلى الآن - بأطر مشوهة . ولو حاولنا الإصلاح ولم نقصر فى الوفاء بقراءة المواد التراثية كلها - نثراً وشعراً - لأدركنا ما لم يدركه أساطين المؤرخين فى العصر الحديث ، ولعرفنا أنّ العلة هى فى المادة الشعرية التى لم نستطع أن نتصور أنّ لها مكمِّلا جوهريا فى التاريخ والقصة . وإلى عهدٍ قريب كان التاريخ جزءاً من التراث الأدبىّ لكل أمة ، وعندنا نحن - حتى الصياغة القديمة لحضارتنا - كان كذلك . إلا أننا استبعدناه ، وَزِدْنا فاستبعدنا القصة أيضا .

ولسنا نريد التذرّع بغثاثة لغة القصص - ومن ثم تُرفض - فكذلك كانت لغة العصر أو العصور التى صيغت فيها . وبموازنتها بلغة المؤرخين نرى التشابه الكامل أو شبه الكامل بينهما(٤٢) . وهذا ما يجعلنا نقول بغرابة لغة المقامات - كما هو غريب إنشاء ابن العميد والقاضى الفاضل - فتلك بدعة ، ولا يجوز الحكم بالبدعة ونترك الفطرة . ثم إن ذكر المقامات هنا - وموضوعها مما يخوض فيه العامة المقيدون مربقة الفساد والظلم الاجتماعى - يصلنا بما رواه المؤرخون عن صراع العيّاق والشطّار واللصوص فى صور توازى فى جاذبيتها الصور المستلة من حياة البذخ التى تسجلها «ألف ليلة وليلة» .

وأما الخرافات التى يزجيها كل مؤرخ فى استهلالات كتابه الطويلة - على أنها تاريخ فشىء نادر إذا جاوزنا الاهتمام بالبواعث العلمية ، وقد أغار بعض كتاب أوربا على جوانب منه(٤٣) .

ومع ذلك فَلْنَسْتَفْتِ ستيث طومسون Stith Tomson أو غيره عن الحكاية الشعبية ، حَكَمَتْهَا لغويا قواعدُ الإعراب أو لم تحكمها ، هل هى أحد أشكال الأدب الأصل - أو ربما بعض أصوله فتحسب منه دائما - أو هى نتاج آخر يعتمد الروايات الشفوية ليكتسب الحيوية واستمرار الوجود ؟

على كلا الوجهين تدخل الحكايات بالضرورة نطاق الفن ، والذى يقول بتوسيع دائرة البحث ليضع السِّير إلى جانب ماصيغ التضادية(٤٤) - الفصيحة المعربة - لا يخطئه النهج إذا أضاف إلى ذلك خرافات الجن والغيلان والمسوخ وسائر ما يدرج فى الفابولات Fablieux العالمية مهما يكن أداؤها اللغوى ، وهل لابدّ أن تكون بأسلوب ابن المقفع فى «كليلة ودمنة» ؟

كذلك لا يضير علماء الضادية أنْ تتوسل السِّير - وهذه تناقش اليوم على أنها ملاحم إسلامية - بالنثر والشعر جميعا ؛ فمن قبل توسلت أيام العرب بهما ، وقد بدا أن الشعر فيها موضوعى يستمد التاريخ حينا والخيال القصصى حينا آخر ، فجاءت الصياغة المزدوجة قائمة فى كل تراث المسلمين الأدبى حتى تشكلت بها السِّير ، فضلا عن تشكيل قصص العشق فيما تدل عليه أخبار المجنون وغيره .

فإذا عُدْنا إلى الأيام ولو من ناحية أنها العباءة التى خرجت منها أولا روايات المغازى ، لانشك فى أنها هى أيضا نواة السِّير . ولكننا مع ذلك لانقطع على طول الخط بالتماثل الموضوعى - بعد التماثل الشكلى - فى كل من الأيام والسِّير ، وقد سبقنا إلى هذا الصنيع كُثْرٌ فى مجال الدراسات التاريخية والأسطورية والفولكلورية . وبعضهم وُفِّق حقا إلى حصر الدلالات المشتركة والتكوينات الواحدة بينها ، حتى ليمكن أن يقاس العصر بالعصر والبطل بالبطل ، بينا استطاع بعض آخرون أن يُعيّنوا الموتيفات الجاهلية فى السير الإسلامية ؛ مهما تكن طبيعة الموقف فيها ، وكيفها يقع الحدث ، وأين ومتى !

مثل هذا - أو هو عينُه - ما فعله عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم وصفوت كمال ومحمد النجار ، وسواهم . وقد بيّن أحدهم أبعاد التعايش السلمىّ - وهو فنٌّ خالص - بين أنواع التعبير العربىّ على قاعدة التقارض المشروع ، فقال فيما قال إن قصة الصحصاح بن جندبة الكلابىّ التى وردت فى «ألف ليلة وليلة» شكلت جزءاً من سيرة «ذات الهمة» ، وتضمنّت وقائع بعينها فى مؤلفات وهْب بن مُنبه وعَبيد ابن شَرْيَة والمسعودى والنويرىّ ، كما استغلها القاصّ الشعبىّ فى إقامة سيرة سيْفٍ من بعض الوجوه .

وأما أيام العرب - عنده - فمتناثرة فى «الزير سالم» و «عنترة» و «حمزة البهلوان» ، وقبل ذلك فى الأقسام الأولى من «سيرة الأميرة ذات الهمة»[٤٥] .

مع ذلك - كما قلنا - لسنا بسبيل تأكيد هذا كله من جانبنا ، لأنه حتى الآن خارج الإطار الذى نتحرك فيه ، ولم يتم بصفة نهائية الاعتراف بأن ذلك «فن» وليس مجرد دراسات «أنثروبولوجية» ، وأن الفنّ نفسه ينبغى أن يتفق على كونه أبرز عنصر فى نظرية الأدب . ثم يصبح من الضرورى أن نميّز بين تلك النظرية والنقد الأدبى والتاريخ[٤٦] . أفليس الأدب - وهو فنّ بشعره ونثره - نظاما لغويا أو أسلوبا تعبيريا لا يخضع لاعتبارات الزمن إذا تناوله الناقد ؟

على أن هذا الشرط - فى تصوُّرنا - لايؤرق مؤرخ الأدب ؛ لأنه فى حدّ ذاته متوافر فى النصوص الأدبية إذا اعتبرناها سلسلة أعمال متحركة فى الزمن ، ومن ثمّ لابُدّ أن تفرض نفسها فى أية دراسة تقوم على التسلسل التاريخىّ .

ثم على أى شىء يعتمد المؤرخ فى التقويم إذا لم يعتمد على مواد منقودة ، وفى أغلب الأحيان يتولى هو عمليات النقد . فكأنه - على هذا الأساس - يصدر عن نظرية أخرى تستوعب نظرية الأدب فيما تستوعبه من نظريات التاريخ نفسه . وهنا المشقة . . .

كذلك هنا قصور الشعر عن الوفاء بهذه المهمة الشاقة ، ليس بالنظر إلى ما اتّبعه الدارسون فى كتابة تاريخ الأدب من خلال الشعر من حيث هو معطى اجتماعى فحسب ، وإنما بالنظر إلى مدلولاته المستمدة من طبيعة نقده أيضا . ولقد تحوّل النقد عندنا - للأسف الشديد - إلى قوالب تعليمية لا يمكن أن يلتزم بها الشاعر ، ولايمكن بالتالى أن نستدلّ منها على ذوق العصر ونماذج تعبيره أو نموذجياته .

ولقد يقال إنّ إعادة صياغة النماذج العليا فى السِّير تمت بنجاح ، ووظِّف بعضُها شعريا فى العصر الحديث . ولكن هل حدث ذلك فى قصصيات أبى تمام مثلا وكثير من سيفيات أبى الطيب ؟

الإجابة سلبية بكل تأكيد ، مع أن للشعر العربىّ طابعا قصصيا فى الجملة . وكانت هذه الخصوصية عند أغلب دارسينا خارج إطار اهتمامهم ، واستبدلوا بها - فى تاريخ الأدب - الغنائية الأدبية المشتقة من Lyre مع أن هذه من حيث هى كانت قاعدة البحث، فرضت خطأ وتوسعا على أصول الشعر الأوروبى بوجه عام . لقد كان الظنّ - إلى عهد قريب - أن الديثرمبوس نظم غنائى مع أنه قصائد قصصية تفتق عنها الشعر الملحمى كما لاحظ أفلاطون ، وكان أرسطو قد قال عنه لمحاً إنه شكل بدأ قصصياً ثم تحوّل إلى المحاكاة أى التمثيل[٤٧] .

(٥)

وقد يعنّ للباحث أن يختبر تلك الغنائية فى شعرنا ليعمّق خطلَ الإسقاطات الحديثة عليه ، إلا أن ذلك قد يصبح مثار اعتراض إذا لم نقدم تبريرين أحدهما لغوى والآخر نقدى . والحقيقة أن شعرنا منذ وُجد على الأقل فى «عصر الأيام» ، وعلى مَدَى توالى العصور ، كان حماسيا يمزج الحكاية - مع ملاحظة أن مقدّمةَ المطوّلات تقليديات قصصية - بمبادهاته المرتبطة بالمجموع والهادفة إلى جَعْلِ ما حَوْلَه مجالاتِ اقتحامٍ إلى أن يخضعه لهذا المجموع !

ولو وازنّا - مبدئيا - بين مدلول «حَمَسَ» فى تراثنا الشعرى الذى حدّد الجاحظ عمره بمائتى سنة قبل الميلاد ، وما نزعمه له من عمرٍ أطول - لابُدَّ أن تبدأ من عنده الدراسة التاريخية - لرأينا قريباً من قريب كما يقولون ، وعلى المستوى نفسه كان عرب بابل الأولين ، ثم عند العبرانيين - ناهبى تاريخ المنطقة - وعند غيرهم .

وقد رأى حسن ظاظا أنّ أوّل قصيدة وصلت كاملة فى التوراة كانت لديبورا تحث فيها قومها على مواجهة الأعداء . فهى حماسية ، والحماس بالعبرية هو الظلم الناتج عن عصيان الله والقانون ، وقد قال الربُّ لنوح «سأرسل الطوفان على الأرض لأنها امتلأت حماسا»[٤٨] .

وعندنا ينحصر الأصل فى الشدة والضرب والجسارة ؛ إذ نقول «حَمِسَ الشرّ» إذا اشتد ، و «تحمّس الرجل» إذا تعاصى ، و«الحميس» التنور ، و «الحمْس» الضلال والهلكة ، حتى قال الشاعر :

فإنكمُ لستم بدار تكنّةٍ
ولكنما أنتم بهِنْدِ الأحامس

مفرده «أحمس» يريد : لقى الشدة أو وقع فى داهية أو تعرض للموت ! و «الأحمس» أيضا هو المكان الصلب ، وعن سيبويه الرجل الشجاع ؛ وكذلك الصلب فى الدين والقتال[٤٩] ، وللمؤنث حمساء فنقول «نجدة حمساء» ونعنى الشجاعة[٥٠] .

وكذلك نتبيّن العلاقة القوية بين «حَمَسَ» بكل مدلولاتها والطابع البطولى الفاجع غالباً ، والمتعلق بقيم أصلها غيبىّ لا يتحقّق إلا بالصلابة المخلّصة والقوة المتطلعة إلى الأسمى ، حتى ولو كان السبيل الوحيد هو التحمُّس للموت أى للفداء .

وإنّ هذا التعالى ليتمثل فى البطل وصَحْبِه ، ولما كانوا - فى معظمهم - ميثوبيين ، فإن الغنائية الخالصة لا تقيمه حتى لو صيغ على شاكلة الأسجاع الكهانية التى اختلطت بالترانيم

الطقسية والسحر وما يجرى هذا المجرى . وقد قرر حسن ظاظا أن تلك الأسجاع هى من أساطير الأولين، ولا بد أن تكون «من فنون الشعر الملحمىّ عرفه العرب دون شك»(٥١) .

كما عرفه آباؤهم من الآراميين والكنعانيين فيما تؤكده نقوش أوجاريت(٥٢) ، وإن كنا نتصوّر - مع ذلك أو إلى جانب ذلك - أن أساطير الأولين هى المواقف القصصية التى يسترجع بها الشاعر ظرفا تاريخيا مجيداً أو أكثر ، وأنّ بعض تلك المواقف كان ينتمى إلى أساطير الأولين إذا أخذنا بقول ابن جريج - وهو يروى عن ابن عباس - إنها «شعر الأولين وكهانتهم»(٥٣) . ويؤكد نجيب البهبيتى أن ذلك الشعر تضمَّن فيما تضمنه ملحمة جلجاميش ، وعنده أنّ جلجاميش هو ذو القرنين نفسه(٥٤) .

وقد تسلسل من مثل هذه الملحمة أشياء عرفها الشعراءُ الجاهليون المتأخرون من أمثال مهلهل وطفيل الغنوى وعلقمة ونحوهم ممن عاشوا فى الجاهلية الثانية ، وَوُظِّفَ بعضُها لتقوية المادة البطولية ، ولاسيما فى الأيام التى تتحرك فيها الشخصيات المهولة والكهنة والسحرة والنجوم والكواكب والحيوان الطوطم كجملٌ تميم فى يوم الزويرين - وقد ذكر ابنُ الأثير أنهما إلهان - بجانب أصنام الآلهة كالدوار فى يوم الفجار وسبد فى يوم ذى قار(٥٥) .

وفى تصوّرنا أنّ مدار فكرة أى موضوع من تلك الموضوعات الوثنية كان من أهم أسباب تحوّل بعضها إلى الخرافات والحكايات التى تضمنتها السير الشعبية . فلقد كان ترددها فى الشعر الجاهلى أهم سبب لإسقاط جانب كبير منه عرض لها ، وما لم يُسْقَطْ كان بعض العلماء يتوقف عن التعليق عليه أو يسفهه !

وعلى ذلك يمكن أن تكون «أيام العرب» - إذا لم نشأ الرجوع إلى ما قبل عصرها - البداية الطبيعية والصحيحة لتاريخ أدبنا . وعلى أساس مفهوم الحماسة وليس الغنائية الخالصة يتم التعرّف على طبيعته منظوماً كان أو منثورا . وهنا قد نلمح فضيلة للشعر الذى طالما اعتبرناه عقبة تاريخية ، هى أنه حفظ مجموعة بنى قصصية استوعبت بعض ما أهمله الشراح والرواة الأوّلون - تحت صرامة الرقابة الدينية - من رموز دينية وخرافات مما يصادر المنطق ويثير العلماء والفقهاء على نحو مابيّنا .

فهل نصرّ - بعد ذلك كله - على الزعم بأن الشاعر الجاهلىّ كان ذاتياً ، فصار شعره غنائيا .

نظن لا . . .

وإنما يمكن قبوله شاعراً قصاصا - وقد كان من سلالة من سطروا كهانتهم ونبوءتهم - لا يقدم قصصا مَحْضاً ، وإنما يغنى بمواقف تشكلها قصة . ولسنا نميل فى تأكيد ذلك إلى أكثر من مراجعة الموروث بما فيه من إشارات إلى أساطير الأولين وهجس الشياطين - أو الرئيين - للشاعر الكاهن والشاعر القاصّ ثم الشاعر الفارس الذى يُعَلِّق شعره على الكعبة بعد أن يشتهر فى عكاظ ، حيث الأنصاب - أى المذابح المقدسة - وبعض المعابد كجهار هوازن وسليم بسفح أطحل ، وقد ظلت دماء البدن المتراكمة «كالأرحاء العظام» إلى عصر متقدم فى الإسلام(٥٦) . ولقد بقى لنا خبر واحد عن التحكيم الفنىّ الذى طالما حدث فى عكاظ ، وهو عن النابغة الذبيانى صاحب القبة الحمراء . وكان من قيس ، وهوازن أيضا قيسية وفيها الشعر الذى لم يكن فى قريش ؛ فنفهم لماذا تخلّت تلك القبيلة العظيمة للقيسيين عن الخطوة الأولى لعملية تعليق القصيدة الممتازة على أستار الكعبة .

تلك هى طبيعة شعرنا ، وهذه كانت عملية التعفية عليه أو على ما يروِّج لعظمة ساء المسلمين الأول أن تضاهى بها عظمة الإسلام .

فإن زحفنا إلى الإسلام - وذلك هو الوجه الآخر للمشكلة - لا نجد مفراً من تطهير شعرائه من تلك الغنائية حتى وإن كانوا من قَبيل ابن الملوّح - وهو شخصية شعبية فيما يبدو - والعباس بن الأحنف وديك الجن . وأما شاعر كأبى نواس الرافض للواقع والزمن - لبلورة موقف حضارى يفكّر فيه - فلا نظن شعره غنائيا كله . ولا كذلك شعر بشار وأبى تمام وأبى الطيب وأبى فراس ، وعبثا يخضعون لما خطّط له أستاذنا شوقى ضيف داخل ذلك الإطار ، وإلا فأية غنائية يعنيها ويعنيها من احتذاهم من الأوروبيين(٥٧) ؟

أهى تلك المتفانية التى بسطها لبيد فى معلقته مُلْمِحاً إلى أنه - من حيث هو إنسان - جماع سيرة الأسلاف ولا يسلك إلا مسلكهم ؟ أم تلك المتخوّفة التى بدا بها المتلمس - فى ذاتيته مستسلما لرأى القبيلة حيث كمال الانسجام والتوافق ، فلا يجرؤ قط على الاحتجاج :

وقد كنت ترجو أن أكون لِعَقْبِكم
زَنيماً فما أجررت أن أتكلما(٥٨)

أم تلك المتغطرسة التى جعلت أبا الطيب يركب شططاً بالأنا ، ثم يقول :

وهكذا كنت فى أهلى وفى وطنى
إن النَّفِيسَ غريب حيثما كانا

وكذلك يقول :

أنا ابنُ مَنْ بعضه يفوق أبا البا
حِث والنَّجْلُ بعضُ من نَجلَهْ
أنا الذى بيّن الإلهُ به الـ
أقدارَ والمرءُ حيثما جَعَلَهْ
وربما أُشْهِدُ الطعامَ معى
من لا يساوى الخبزَ الذى أَكَلَهْ

حتى يضطر أخيراً – وهو قُلَّبُ القلب فيما يعترف به لابنة القوم – إلى أن يقول :

وإنى لِمِنْ قومٍ كأنَّ نفوسهم
بها أَنَفٌ أن تسكن اللحم والعظما

فيضع النهاية لفارس متمرد يعترف بأنه والآخرين «بنو الموق» وليس ينبغى أن يعاف ويعافوا مالا بد من شُربه !

على أنَّ القرون الخمسة الأولى من حياة الإسلام التى كانت بمثابة عصر الحقيقة والانتصار ، لم يكتب لها أن تمتد إلى أكثر من ذلك . وكُتِب على ما بعدها – وقد تغرب العرب فى البلاد – أن يضرب الإنسان المسلم من كلّ جانب . فلجأ إلى ماضيه فى صورته العربية ، ومن ثم تشكّل البطلُ القوميّ المخلِّص الذى بدأ فى الظهور داخلَ أعمال القصاصين وفى شعر المعارك الذى وظّفته السِّير فيما بعد توظيفا موفقا .

عند هذه المرحلة من التاريخ يلتحم الشعب بقوّاده – وربما خلع على بعضهم صفات البطولات الأولى – وتتحول شخصيات السير من أمثال «عنتر» وأبى زيدٍ الهلالى وسيف وحتى دياب والظاهر بيبرس إلى نماذج جديدة لعنترة والمهلهل وعمرو بن كلثوم وغيرهم . وإذا عدنا إلى رأى فاروق خورشيد فى ارتباط السِّير بالموروث وأضفنا إليه ملاحظة عبد الحميد يونس التى تحفظها عبارته «أحاديث ملوك الجن وملكاته وما كان بينهم وبين الهلالية من وقائع وحروب تشبه إلى حدّ كبير ما وجدناه فى الأجزاء الأخيرة من سيرة الظاهر بيبرس وكتاب ألف ليلة وليلة»[٥٩] لا نجد مناصا من أن نقول إن العقلية العربية التى أبدعت السِّير هى العقلية العربية التى أبدعت أساطير الأولين وما رضيت الأثبات الرسمية أن تحفظه من شعر قديم .

والفارق أن القديم نُخِلَ فبقى بعضه ، ثم استغنى النقاد فيه عن الشعر الذى وصفه ابن سلام بالموضوع المصنوع .

والفارق أيضا أن الجماعية التى قبلت هذا الموضوع المصنوع وقدمت فى السِّير والحكايات الأخرى ، هى نفسها التى رفضت الشعر الرسمى الذى لم يعد يعبرّ عنها كما ينبغى . وهنا نرى الشعبَ هو الذى يرفض نماذج الشعر الفصيح – بمعنى أنه لا يستهويه – وليس الشراح اللغويين . ولم يكن فى رفضه فاقد الصلة بالتراث والتقاليد ، فى حين عمد الشراح اللغويون إلى قطع الصلة بالتراث والتقاليد !

وإذا كان هناك من يدّعى بأن «الأمية» بسطت سلطانها على الشعب ومن ثَمَّ لا سبيل إلى الاعتداد بحكمه ، فنسأل : ولمن يكون الحكم النهائى إذن ؟

القلة الأرستقراطية الفكر ، أم الكثرة المتمسكة بماضيها وتتخاطب باللغة التى استطاعت بيُسْر أن تخوض فى أنبل الموضوعات : القومية ، الشهادة ، الحرية ؟

وتلك اللغة التى لم تكن فصيحة ، لم تكن مبتذلة أيضا !

كانت أشبه بلغة المؤرخين ، وبلغة الشعر الموضوع المصنوع – وتلك صفة لا تحطّ من قدره لأنها من إبداعات الشعبِ – بل أشبه بلغة كثيرٍ من الشعراء تمسكوا بالفصحى فى ليونةٍ وتَرَخص فى إحكام النّسْج . فإذا عرجنا إلى الأنواع الأخرى من الشعبيات حيث المبارزة بالشعر كالمبارزة بالسيف ، نجد أن المماتنة المرتجلة – وهى حقّ للرجال والنساء و الفتيان فى ساعات الترفيه – والنقائض المعروفة وفنّ التمليط خلفت كثيراً من المساجلات المنظومة التى تجرى على البديهة فى ريفنا – وإلى عهدٍ قريب فى بيوت بعضِ الأعيان بالمدن – وكذلك فى مرابع البدو بالجزيرة العربية ، تُعْقَد فيها مسابقات القلطة التى تقوم على قاعدة إبراز فارس الكلمة .

(٦)

تلك كينونة أدبنا ، وكذلك كان الشعر .

إلا أنّ النقاد لم يعترفوا بتلك الكينونة ، والشعر عندهم ما يفترض وجودهم وحدهم – من حيث هم أصحاب الثقافة الرفيعة – بل ما يفترض أنهم أكثر من قلة ، وأنّ غيرهم من فئات الشعب جاهل لا يمكن تكييف كتاباتهم هم وخطبهم ورسائلهم وَفْقَ أذهانه ، ولا أحد سواهم أَقْدَر على تقدير العبقرية والتصفيق للجزالة ، والحض على قبول طرديات أبى نواس – لأنها نتاج البادية فى صورتها المُثلى – ورفض آثار الموسوس لأنها سقيمة متدنية ، بل كثيراً ما رفض الشعر الفصيحَ إذا لم يكن صاحبه سيداً فى الفصحى .

ومن ثم وُئدت حماسيات العامة – فيما تصوروه هم – وأحييت التوقيعات الفردية داخل سجن الرسميات مادامت فصيحة ، كأنما اللغة – وحدها – كانت هى الغاية من الإبداع والهدف من النقد ، ولم يكن لاتساع معرفة الأديب ولا تفكيره الضارب فى أعماق النفس الإنسانية إلا الحظّ الأقل .

أما وقد ظهر لنا كل ذلك ، وأمام إصرار قُصد به التعفية على أصل الشعر فى صدر الإسلام ، وإصرار آخر على إبراز إسلاميّه وحدَه على الخريطة العربية بتوالى العصور حتى ليختفى كلّ من القصة والتاريخ من تراثنا الأدبى اختفاء المثل والقلطة – مثلا – فإننا يمكن أن نجيب عن السؤال الآتى : لماذا ظلّ شعرنا إلى عهد قريب رافضاً بشكله الخليلى وبنبرته الحماسية ما يمت بصلة إلى التراث الشعبى ، وما يخرج به إلى دفع ما اتهمنا به ريNan وغير رينان ؟

الإجابة ليست اللغة ، ولا كذلك البلاغة ، وإنما لأن كتابنا ظلّوا وسيظلون وراء المؤلف ، وفى البحث عنه يجدون عادة

«شيئا» روّاغا زوّاغا أو شيئا دائم التغيّر ، حتى ليؤخذ بقاعدة الإسناد الموروثة ، فيرفض .

وحتى لو دوِّن هذا «الشيء» فيكتسب صفة السكون أو الثبات ، فإنّ ضعف صياغته تنفر منه الضادين الذين قنعوا بأنّ الشعر هو القصيدة القصيرة التى يبذل فيها صاحبها الجهد لاختيار ألفاظها ، وإحكام تركيباتها ، وتلوين قوافيها .

تُراهم نسوا أن ما صحّ من الفصيح كان فى بدايته روايات شفوية ، ومنه المعقد والغامض والغث والردىء ؟

لماذا إذن قبلوه ؟

وثمة شقّ آخر للإجابة نفسها ، هو أن النقاد لم يستطيعوا أن يساعدوا الشعراء على نقْل «معارفهم» إلى أشكال أكثر تعقيداً - أى القصة ونسكت عن الدراما - مع أن معظم ما ورثوه إنما كان يخرج من عباءة الملحمة .

وعندما كان يتضح لهؤلاء النقاد أن بوسعهم أن يسمحوا بوجود «حىّ بن يقظان» مع الشعر ، وكذلك بعض رحلات الصوفية فى تجلياتهم التى قد تحسب على الزندقة والشرك ، فإنهم لا يطيلون النظر إليها ، وربما عدّوها هرطقة أو لعبا كلعب الوشاحين بالأوزان والقوافى .

القضية إذن قضية سوء تقدير من كلا الجانبين . . سوء تقدير من العلماء القدامى الذين وقعوا وأوقعوا الشعر فى شراك القصور ، وسوء تقدير من أدباء العصر الذين قنعوا بأن يصبح عملهم بعيداً عن الابتذال بقَدْرِ ما يستطيع أكثر الشعراء ترفعا وحذلقة .

وإذا عنّ لنا أن نتلافى هذا السوء المعيارى ، لابُدّ أن نراجع تراثنا الأدبى التاريخى تلك المراجعات العلمية التى تجد ضالتها دائماً فى أساطير الأولين وأيام العرب . ولا نقنع بما أورده الجاحظ وابن المعتز وأسامة بن منقذ والقزوينى ، فكله مبتور جاء من مبتور . وإذا كُنّا نلحّ على الموروث الشعبى ، فَلِوَضْع الإطار المناسب لأدبنا الذى اقتضت الحاجة التاريخية أن نبعده عن الفصيح .

ولسنا نهدف من وراء ذلك إلى الترويج للعاميات ؛ وإنما نهدف إلى القول إن تاريخنا الذى نريد أن نكتبه للأدب يجب أن يكون كاملاً ، وليس يكمل إلا إذا امتدّ فشمل كل أشكال الفن القولى .

ثم إننا - ولو من ناحية شخصية بَحْتة - لا نفرّق بين الأشكال التعبيرية فى إطاريْها الخاص والشعبى إلا على قاعدة عمق الدلالة وتنوّع التجربة . ومع ذلك نؤثر دائماً الأفضل للتاريخ ، وهو القصة من حيث إنها ذات الرؤية المزدوجة - المأسوية والملهوية - على أساس أنها تتعمق طبيعة الإنسان والكون ؛ ولم نفهم نحن أو نعرف هذين القطبين فى تاريخ أدبنا !

فليس كثيراً أن نعتبر الشعر - بهذا البعد - معوّقاً حضارياً فى حياتنا ، لأننا استقينا منه - وهو ما هو فيما رأينا - تاريخاً ناقصاً لم نَرَ فيه أبا العلاء المعرى مثلاً أو أبا الطيّب المتنبىّ أو الأعشى أو امرأ القيس عَرَفَ الحياة بأحسن من معرفتنا بها .

العيب ليس فى ضآلة شأن هؤلاء - فنحن نعلم أنهم كانوا حكماء كلّ بطريقته - وإنما فيمن قدّم لنا شعرهم ، وبتوجيهات بعضها مشبوه وبعضها الآخر مقيّد بمقولة أن العالم ليس كلّ ما فيه يصلح لكل الناس .

ومن هنا يصبح على المؤرخ الجديد لأدبنا أن يحقق التكامل الفنى بين أشكال تعبيراتنا الأدبية ، من ملاحم وخرافات وقصص وأمثال . بشرط أن يقدّم الخلفية الجاهلية بالوضوح الذى رفضه الشراح الأقدمون ، وبالتصحيح العلمى للمفاهيم القيمية التى استفحلت فى بعض الأنواع الأدبية .

ثم ماذا بعد ذلك ؟

سنفهم الشعر نفسه ، بل سنفهم - داخل الإطار الأدبىّ الكامل - كثيراً جداً من جوانبه المبهمة ، وكثيراً جداً أيضاً من دلالاته الحضارية ، إذا قرِىء فى حضور تلك الأشكال . . ملاحم وقصصاً ومقامات ورسائل ، وحكايات عن الجان والمسوخ والحيوان ، وعن غرائب ألف ليلة ؛ لأن هذه كلها طابع قوميتنا وجماع ثقافتنا ، وما يجعل منه التاريخ الأدبى المجال الوحيد الذى ينبغى أن يتحرك فيه .

الهوامش

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٨٩ .
(٢) المقدمة ٤٣٩ .
(٣) مقدّمة للشعر العربى ٤٢ ط . دار العودة بيروت ١٩٧٩ .
(٤) شواهد تلك الحقيقة شروح المعلقات التى تبرز جهود الزوزنى وأبى

الحسن بن كيسان وتلميذه أبي جعفر أحمد بن النحاس وابن الأنبارى والتبريزى من حيث هم « أهل اللغة » . وكان المفضل الضبى قد تحدث في حدّ المعلقات عن « أهل العلم والمعرفة » فقصد اللغويين الذين كان هو أحدهم .

(٥) مجلة كلية الآداب بجامعة الرياض (الملك سعود الآن) مجلد ٥ سنة ١٩٧٧ - ١٩٧٨ ص ١٩٩ وما بعدها .

(٦) مجلة الشعر ، عدد ١٩ يوليو ١٩٨٠ ص ١٩ .

(٧) في خصائص ابن جنّى ١ : ٣٨٧ أن النعمان أمر « فنسخت له أشعار العرب في الطنوج - وهي الكراريس - ثم دفنها في قصره الأبيض ، فلما كان المختار بن أبي عبيد قيل له : إن تحت القصر كنزاً ، فاحتفره فأخرج تلك الأشعار » .

(٨) راجع جولد تسيهر في « دواوين القبائل » بترجمة حسين نصار ، ص ٢١ من مجلة الثقافة عدد ٦٣٣ ، وفي وفيات الأعيان ١ : ٦٥ أن أبا عمرو الشيبانى (المتوفى حول سنة ٢٠٥) جمع من دواوين القبائل التي كان يقرؤها على المفضل أكثر من ثمانين ، وكان يرجع إلى جميع ما كتبه المؤلفون قبله ، وضاع فيا ضاع من كتب ، ذكر ابن النديم في الفهرست عناوين بعضها - راجع أيضا المفضليات ٤٨ ، علماً بأن أبا عبيدة ينحل البيت الطرّماح ، قاله الجوهرى وابن منظور - راجع ناصر الدين الأسد في « مصادر الشعر الجاهلى » ١٦٣ ، ط . المعارف بمصر ١٩٧٨ .

(٩) راجع ذلك في كتابه ٢٠٦ بتحقيق حسين نصار ، ط . دار مصر للطباعة .

(١٠) محمد الأسعد في مجلة « الأقلام » ٩٩ عدد ٧و٨ سنة ١٩٨٢ .

(١١) ديوان الطفيل الغنوى ٣٠ ط . دار الكتاب الجديد بيروت ١٩٦٨ .

(١٢) ابن سلام في « طبقات فحول الشعراء » ٢٤ط . دار المعارف .

(١٣) مادة « شعر » في لسان العرب .

(١٤) راجع الرازى في كتاب الزينة ٩٥ .

(١٥) طبقات فحول الشعراء ٢٥ .

(١٦) راجع « كتاب الأوائل » ١ : ٢٤٧ ط . دار العلوم بالرياض ١٤٠١/١٩٨١ .

(١٧) من مرويات أبي عمرو ، وهو يشير إلى ميمية المتلمس في هجاء عمرو ابن هند :

تعيرنى أمى رجالٌ ولن ترى
أخا كرمٍ إلا بأن يتكرما

ويروى أيضا أنّ هذا الملك بعد سماعه همزية الحارث بن حلّزة أمره بالوضوء قبل أن ينشدها ثانية إجلالاً لها ، وأوّلها :

آذنتنا ببينها أسماء
رب ثاوٍ يملّ منه الثواء

الخطيب التبريزى في « شرح القصائد العشر » ٣٢٠ بتحقيق فخر الدين قباوه،والزبيدى في « طبقات النحويين واللغويين» ٣٣ ط . الخانجى ١٩٥٤ .

(١٨) أمالى المرتضى ١ : ١٩١ .

(١٩) جمهرة أشعار العرب للقرشى ١٢ .

(٢٠) تفسيره ٣ : ٢٠٢ فما بعدها وبخاصة ٢١٩ ط . النهضة بمصر ١٣٥٤/١٩٣٥ .

(٢١) التبريزى في مقدمة شرح الحماسة ١ : ٥ والمعروف أنه صُنّف بعدها ثلاث عشرةَ حماسة أخرى ، منها حماسةُ البحترى وحماسةُ العسكرى وحماسةُ الأعلم وحماسةُ الشاطبى ، وآخرُها الحماسة المعروفة بالتذكرة السعدية ويعود تاريخها إلى القرن الثامن الهجرى .
راجع أيضا الموشح ٤٧٨ ، ط . نهضة مصر ١٩٦٥ .

(٢٢) راجع صفحات ١٨ : ٢٢ من الكتاب مطبعة الأنجلو المصرية ١٩٢٨ .

(٢٣) شرح الحماسة للمرزوقى ١ : ١٣ ، ١٤ .

(٢٤) الكشاف ١ : ٢٢٠ ، ط . الحلبى .

(٢٥) انظر ابن قتيبة في « الميسر والقداح » ٢٣ ، بتحقيق محبّ الدين الخطيب ، ط . السلفية بالقاهرة ١٣٤٢هـ . وأما عن إيقاد النار فالنمر بن تولب يقول على ما جاء في ديوانه ٦٣ (بتحقيق نورى حمود القيسى) :

ولقد شهدتُ إذا القداحُ توحّدتْ
وشهدت عند الليل موقدَ نارِها

(٢٦) شرح المعلقات السبع للزوزنى ٩٤٨ ، ٩٤٩ط . بيروت ١٩٨٠ .

والأيسار	:	صاحب الميسر
المغالق	:	سهام الميسر تغلق سبيل الفكاك .
لعاقر	:	لمن لا تلد .
مطفل	:	لمن معها ولدها .
الجنيب	:	الغريب .
أهضامها	:	المطمئن من الأرض مفرده هضيم .

(٢٧) الأصمعيات ١٧٠ ، والميسر والقداح ٥١ ، والحظار : جمع حظيرة تعمل للإبل من الشجر ، الزاهقات : السمين من الإبل ، الحمول : الإبل المحملة ، الغرى : النُّصُب يقام لذبح النسك ، المجسّد : المغطى بالدم .

(٢٨) الأصمعيات ١٠٣ ، والقدح العنود : الذى يخرج سريعاً من بين القداح (راجع الميسر والقداح لابن قتيبة ١٢٤) أو هو - كما في اللسان - الذى يخرج فائزا على غير جهة سائر القداح . ألى الصحاب أصلها أولى الصحاب أى أوائلهم ، خَفّف بحذف الواو . أصات : نادى من الفزع . الوعوع : الجبان .

(٢٩) الأصمعيات ١٧٥ ، وفي الهامش « الخليع : المخلوع المقمور ماله ، وفي الشنقيطية الذى قد قمر فلا خبر عنده » .

(٣٠) الحماسة رقم ٧٣٣ بتحقق عسيلان ، ط . المجلس العلمى لجامعة الإمام بالرياض ١٤٠١/١٩٨١ نسبها للمثلم ولكن التبريزى في شرح الحماسة ٤ : ١٩٥ نقل عن دعبل الخزاعى أنها لشبيب .
راجع أيضا الميسر والقداح ٤٣ ، ١١٣ ، ونهاية الأرب ٣ : ١١٨ .
والقتود : جمع قتد أى خشب الرحل . العواق : جمع عاف ، ويقال عفاه واعتفاه إذا طلب المعروف . المال : الإبل
الأصمعيات ٥١ ، ٥٢ وهامش ٤٨ .

عذم	:	لوم . معتاما : مختارا .
أزاولها	:	أمارس عرقبة الناقة بسيفى .
جزرا	:	الجزر لحم الناقة بعد عرقبتها ليكون طعاماً لعيال الذئب .

(٣١) ديوانه ١١٩ بتحقيق الصيرفى ، ط . القاهرة ١٩٧١ .
وأما عجز البيت الأول وصدر البيت الثانى هنا فموجودان عند الشاعر المخضرم عمرو بن الأهتم السعدى ، يقول :

فقلت له أهلا وسهلا ومرحبا
فهذا صبوحٌ راهنٌ وصديقُ
وقمت إلى البرك الهواجد فاتقت
مقاحيد كومٌ كالمجادل روقُ

(٣٢) راجع شرح المفضليات ٢٥٣ ، المفضلية رقم ٢٣ ، بتحقيق ليال ، ط . بيروت ١٩٢٠ .

صبوح راهن	:	دائم والصبوح الشرب في الصباح .
مقاحيد	:	جمع مقحاد وهى الناقة عظيمة السنام .
المجادل	:	القصور . الهواجد : النيام .
فاتقت	:	جعلتها بينى وبينها .

(٣٣) تاريخ الأدب العربى ١ : ٤٣ .
(٣٤) راجع ابن النديم فى « الفهرست » ٤٢٢ ، ٤٢٣ ط . التجارية بمصر ١٣٤٨ .
(٣٥) عن البداية والنهاية ١٣ : ٢٩ فى كتاب « القُصّاص والمذكّرين » تحقيق محمد بن لطفى الصباغ ١٥ ، المكتب الإسلامى ببيروت ١٩٨٣ .
(٣٦) تاريخ الخلفاء ٣٧٠ ، ط . الفجالة ١٩٦٩ بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .
(٣٧) راجع الحيوان ٣ : ٢٤ ، والأغانى ١٣ : ١١٢ ط . بيروت ، وكتاب القصاص والمذكرين ٣٠٧ .
(٣٨) كتاب القصاص والمذكرين ٨٣ ، ٨٤ .
(٣٩) السابق ١٧٢ ، ١٧٣ .
(٤٠) نفسه ٣٤٩ .
(٤١) على مرافىء التراث لأحمد الضبيب ٦٣ ط . دار العلوم بالرياض ١٩٨١ .
(٤٢) نراجع مثلا « كتاب الاعتبار » لأسامة بن منقذ ، وتاريخ ابن خلدون فى متنه وفيها ترجم المؤلف فيه لنفسه .
(٤٣) راجع « الأدب المقارن » للمؤلف ، ص ١٢٥ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣٣ و ١٣٥ ط . دار العلوم بالرياض ١٩٨٣/١٤٠٣ .
(٤٤) عبد الحميد يونس فى « الملحمة العربية » مجلة المجلة ٥٤ ، العدد الأول يناير ١٩٥٧ .
(٤٥) راجع فاروق خورشيد فى كتيّبه « السير الشعبية » ٩ و ١٠ ط . دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .
(٤٦) للتوسّع فى هذا وتعميق المناقشة يمكن الرجوع إلى كتاب Theory of Literature من تأليف رينيه ويليك وأوستن وارين مجموعة Penguin Books ط . سنة ١٩٧٠ ، وكذلك كتاب In Search of Literary Theory, Edited by Morton W. Boomfield, Cornell University Press, Ithaca and London 976, pp. 195—268.
بحثان لجيوفرى هارتمان « نحو تاريخ الأدب » وبول ديمان « التاريخ الأدبى والحداثة » .
(٤٧) راجع مقالا لجيرار جينيت عنوانه « الأجناس والأنماط والكيفيات » ترجمة شكرى عياد ، وطُرح للمناقشة فى إحدى الحلقات الأدبية التى تعقد أسبوعياً بكلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض .
(٤٨) راجع كتاب ظاظا « الساميون ولغاتهم » ط . المصرى بالإسكندرية سنة ١٩٧١ وكذلك سفر التكوين ٨ وسفر القضاة ٥ ، ثم :
W. Gesenius : Hebrew English Dictionary of Testament, sub Verbo ح م س חמס
Driver : Introduction to the Literature of the Old Testament, Oxford University press, 8 th. , 1936.
(٤٩) التشدد فى القتال معروف ، نقول : تحامس القوم تحامسا وحماسا إذا تشادوا واقتتلوا . وأما التشدّد فى الدين فهو التعصّب لما لا يمت بصلة إلى دين الملوك المؤلهين ، وكان على الأشهر فى اللَّقاح من بنى ربيعة والحُمس من قريش . ولهذا فإن الفُرْس عندما أطلقوا فرسانهم فى يوم ذى قار لنزال فرسان العرب بهتوا وتراجعوا - فقد كانوا يعتقدون أن الموت لا يقهرهم - فلما غشوهم تساقطوا ولم يبعثوا فصاح صائح يردّد قول الشدّاخ بن يعمر الكنانى وهو يزجر قبيلته خزاعة :

القوم أمثالكم لهم شعر … فى الرأس لا يُنشَرون إن قتلوا

وهجم أبو ثور عمرو بن معد يكرب الزبيدى - أحد فرسان العرب فى الجاهلية وعاش حتى شهِدَ القادسية - فأعمل فى الفُرسِ سيفَه وهو يرجز فيهم :

أنا أبو ثور وسيفى ذو فنونْ
أضربهم ضربَ الذى به جنونْ
يالَزُبَيْد .. إنهم يموّتون

راجع الحماسة بتحقيق عسيلان ١ :١١٣ ، وشرح ديوان الحماسة للتبريزى ١ :١٩١ ، والاشتقاق ١٧١ ، ومروج الذهب ١ : ٣٣٧ ، والمعارف لابن قتيبة ٢٨٧ ، والأساطير دراسة حضارية مقارنة ١٠١ للمؤلف .
(٥٠) راجع اللسان مادة « حمس » ثم مادتى « حمش » و « حمص » فبينها وشائج ، حيث نقول حَمَس بمعنى أحرق ، ورجل حِمش . وفى كتاب « أيمان العرب » للنجيرمى « وكانوا إذا أقسموا يلقون الملح على النار ويقتربون منها حتى تكاد تحمشهم » أى تلسعهم وتحرقهم . والمحمّصات توصف بأنها حمشة ، ومُحَّص - بالقلب المكانى - حمص التى فى الأصل ، وَمَحَش مقلوب حَمَش بالمعنى نفسه .
(٥١) الساميون ولغاتهم ٣١ ، ١٨١ .
(٥٢) السابق ، وكذلك أحمد سوسة فى كتابه « حضارة العرب ومراحل تطورها » ٥١ ، ٥٢ ، ٨١ « السلسلة الإعلامية » رقم ٧٩ إصدار وزارة الإعلام العراقى .
(٥٣) عن الطبرى فى تفسيره ١٨ : ١٣٧ ط . بولاق .
(٥٤) المعلقة العربية الأولى ٤٢ ، ٦٥ ، ط . دار الثقافة بالدار البيضاء ١٩٨١ .
(٥٥) فيما عدا ابن السكيت الذى قطع بأن الأيام هى الوقائع ، لم يُدْلِ القدماء بتعريف واضح لكلمة يوم . فلا هى - فى رأينا - ما فُسِّر به قوله تعالى « وذكرهم بأيام الله » ، أى نِقَمه ، ولا هى بمعنى الدهر . وإنما هى إبداعات فنية تستند - كأى ملحمة - إلى مادة تاريخية ضئيلة وخيال عارم يسترفد كلَّ ما وصل إليه من عصر الأساطير . ولا يمنع هذا وذاك من وجود مجموعة هائلة من القيم الرفيعة ، كما يصعب أن نجعلها نظيرا لكلمة Legend عند الغربيين !
يرجع فى ذلك إلى الزبيدى فى تاج العروس مادة « يوم » ، والجزء الخامس من « تاريخ العرب قبل الإسلام » لجواد على وكامل ابن الأثير ١ : ٣٦٨ ، ونقائض جرير والفرزدق فى أيام « الكلاب الثانى » و « اليمامة » و « جبلة » ثم « حجر » حيث استهل كاهن بنى أسد نُصح قومه بقوله : يا عبادى !
(٥٦) راجع معجم ما استعجم للبكرى مادة « عكاظ » والمحبر لابن حبيب ٣١٥ .
(٥٧) العصر الجاهلى ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ ط . المعارف بمصر (الرابعة) .
(٥٨) ديوانه ٣٢ . وأجررت : من أجَرَ أى شق طرف لسان الفصيل فلا يستطيع الرضاع .
(٥٩) الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ٢٠٩ ط . دار المعرفة ١٩٦٨ .

من أصول الشعر العربي القديم..
الأغراض والموسيقى دراسة نصّية

إبراهيم عبد الرحمن محمد

يلاحظ من يتتبع الحركة النقدية التى قامت ، منذ مطلع القرن العشرين ، حول الشعر العربى الحديث ، أن النقاد يحرصون فى تقويم التطور الذى حققه هذا الشعر ، على توثيق الصلة بينه وبين الشعر الإنجليزى الحديث من ناحية ، وبينه وبين اتجاهات النقد الأدبى الحديث فى أوروبا من ناحية أخرى[1] . ولقد كان لهذه المحاولة الخصبة من التأصيل الفنى فائدة وخطورة فى آن واحد ؛ فقد أسهمت فى رصد اتجاهات التطور الشعرى وتقويمه وإرشاد الشعراء إلى الصيغة الفنية المثلى فيه ؛ ولكنها ألحت ، فى الوقت نفسه ، على « تضخيم » الدور الذى لعبه الشعر والنقد الغربيان فى تطوير الشعر العربى الحديث ونقله من صيغته التقليدية « الجامدة » إلى صيغة حديثة لم يَرْقَ إلى مثلها فى تاريخه الفنى الطويل من قبل !

وقد نبعت آراء النقاد المحدثين فى تفسير تطور الشعر العربى الحديث من « مقولة » بعينها ، أخذت تتردد ، فى صورة أو أخرى ، فى كتاباتهم المختلفة ، تتلخص فى أن الشعر العربى القديم قد ظل ، طوال أربعة عشر قرنا ، أسير « صيغة تقليدية » ثابتة ، تحقق لها شكلها وبناؤها ومقوماتها الفنية والموضوعية فى العصر الجاهلى ، قبل ظهور الإسلام بوقت غير قصير ؛ وهى صيغة قد غلب عليها عنصر بعينه يسرى فى أغراضها وأوزانها ولغتها ومعانيها وصورها الشعرية ، هو « عنصر الوحدة » ، كما تتمثل فى وحدة الشطر والبيت والوزن والقافية فى القصيدة الواحدة ، وفى التزام الشعراء العرب ، منذ العصر الجاهلى ، بالنظم فى هذه « الصيغة التقليدية » الثابتة ، على نحو أنبت ظواهر أخرى أصبحت ، لاطرادها وغلبتها على الشعر العربى فى عصوره وقصائده المختلفة ، من عيوبه الفنية المزمنة - وهى عيوب تتمثل ، من حيث الشكل ، فى تكرار الأغراض والمعانى والأوزان والموسيقى ، وما تؤدى إليه من رتابة وخطابية ، كما تتمثل ، من حيث المضمون ، فى إيثار الصفات العامة على ما عداها من الخصائص الفردية ؛ « ذلك أن الشعراء العرب كانوا يحرصون فيما يعرضون له من موضوعات ، على تجريد الأشخاص الذين يمدحونهم أو يهجونهم أو يتغزلون فيهم من صفاتهم الفردية بأن يصبوا فضائلهم ومساوئهم فى قوالب نمطية ، يخفونها تحت أقنعة من المعانى المطلقة» ، الأمر الذى جعل من القصيدة فى صيغتها التقليدية الثابتة تلك أداة فنية عاجزة عن مواكبة التطور الذى أخذ يجد على الحياة العربية ، عبر عصورها المختلفة ، والتعبير عنه !

وقد كان لغلبة هذه المقولة وتمكنها من عقول النقاد المحدثين آثارها الخطيرة التى نستطيع حصرها فى ظاهرتين غلبتا على حركة نقد الشعر فى الأدب العربى الحديث ، هما : انصراف الدارسين

المحدثين عن ملاحظة ظواهر التطور المختلفة التى أخذ الشعر العربى القديم يحققها فى مسيرته التاريخية والفنية الطويلة ، منذ ظهور الإسلام حتى أواخر القرن السابع الهجرى ؛ والتفاتهم إلى الآداب الغربية وحدها لتفسير ما أخذ يجد على الشعر العربى الحديث من تطور فى الشكل والمضمون ، باعَد ، لشموله وجسارته ، بين هذا الشعر فى صيغتيه : القديمة بتقاليدها الفنية الموروثة ، والحديثة بقيمها الفنية والموضوعية الجديدة ! وهو أمر يدعونا إلى العودة لعالم الشعر القديم لنكشف ، فى إيجاز واختصار شديدين ، عن أصول هذا الشعر الشكلية والفنية ، ونرصد ظواهر التطور البارزة التى أخذ يحققها تباعا بفضل ظهور الإسلام وما أحدثه من رقى وتحضر فى الحياة العقلية والاجتماعية والسياسية . وهى أصول ، على نحو ما سوف نرى ، ظلت موصولة بين القديم والحديث فى حياة الشعر العربى منذ العصر الجاهلى حتى الآن ، على نحو يؤكد استمرار الصلة الفنية الوثيقة بين قديم هذا الشعر وحديثه ، ويجعل من الصيغة الشعرية الجديدة نتاجا حتميا لهذا التطور الدائب ، وتلك الصلة المستمرة ، وذلك بالإضافة إلى غيرهما من المؤثرات الأجنبية الأخرى .

١

ونستطيع أن ندخل إلى وصف هذه الأصول فى صورها العامة من طريقين : الأول ، رصد جماليات الشعر العربى القديم على نحو ما تتمثل فى الصيغة الشعرية الجاهلية ، وتفسيرها والكشف عن إمكاناتها الفنية الرحبة التى أتاحت للشعراء على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم ، أن يستغلوها فى التعبير عن مواقفهم المختلفة من ظروف الحياة من حولهم ؛ والثانى ، متابعة ما أخذ يجد على هذه الصيغة الشعرية الجاهلية من تطور فى العصور التالية ، بفضل ما أحدثه الإسلام فى الحياة العربية من تغيّر كما قلنا .

ولا نحتاج إلى تأكيد حقيقة أن القصيدة الجاهلية ، وهى الصيغة الفنية المثلى التى صيغ فيها أقدم ما وصل إلينا من شعر الجاهلية ، تنتسب ، من الناحية التاريخية ، إلى فترة قريبة من ظهور الإسلام ، وأنها قد مرت بمراحل طويلة من التطور حتى انتهت إلى هذه الصيغة المكتملة ، وهى مراحل لا نعرف عنها شيئا واضحا لضياع أصولها . وهذه القصيدة تتألف من عنصرين ؛ أحدهما شكلى (أو موضوعى) ، ونقصد به احتواءها على عدد من الأغراض التى تتكرر من قصيدة إلى أخرى ، هى فى أغلب الأحوال الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الظعائن والرحلة وما يتصل بها من وصف الناقة التى تحمل الشاعر ، وتشبيهها فى قصص الصيد المعروفة بالظبى حينا والثور والحمار الوحشى فى أكثر الأحيان ، وأخيرا ما يختم الشاعر به قصيدته من مديح أو هجاء أو فخر أو رثاء أو غير ذلك من الأغراض التى بنى الشاعر قصيدته من أجلها . والآخر فنى ؛ ونريد به أسلوب الشاعر وطريقته الفنية فى استغلال الإمكانات الموضوعية واللغوية والتصويرية والموسيقية فى تشكيل البناء الفنى لقصيدته ، واستخدامها فى التوفيق بين هذين الأمرين المتناقضين : رصد معانى هذه الأغراض المختلفة وتفسيرها فى ذاتها من ناحية ، وتوظيف هذه الأغراض نفسها فى التعبير عن مواقفه الخاصة والعامة من الحياة والناس من حوله ، من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أننا أمام عنصرين ، على الرغم من تباينهما واختلاف خصائصهما الموضوعية والفنية ، فإنهما يتكاملان ويمتزجان ليؤلفا هذا البناء الفنى والموضوعى الذى نسميه قصيدة . ومغزى ذلك ، إذا صح ما نذهب إليه من الفهم والتفسير أن على قارىء القصيدة الجاهلية أن يدخل إلى قراءتها وقد آمن بأنه أمام بناء تدخل فى تكوينه عناصر نمطية مختلفة ومتكررة ، ولكنها نمطية لا تجعل بالضرورة من أبنية القصائد المختلفة صيغة شعرية ذات معنى واحد ، ولكن تجعل منها ، مثل أى أبنية أخرى ، قصائد تتشابه موادها ، ولكن تختلف عناصرها ، وتتنوع وظائفها ، بسبب هذا الاختلاف ، وتتغير دلالاتها الرمزية من شاعر إلى آخر . والذى نريد أن ننتهى إليه ، أن هؤلاء الشعراء ، على الرغم من أنهم درجوا على بناء قصائدهم من أغراض وصور وأوزان واحدة ، قد نجحوا فى أن يؤلفوا منها قصائد متنوعة الرموز والقضايا ، على نحو يعكس قدرة إبداعية خاصة لم يفطن إليها هؤلاء الدارسون الذين يلحون على « ثبات الصيغة الشعرية القديمة وتقليديتها » ، نعنى بها هذه العناصر الفنية الخفية التى دأب هؤلاء الشعراء على بثها فى أغراض القصيدة وصورها وموسيقاها ؛ وهى عناصر ، كما سوف نرى ، تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن قصيدة إلى أخرى ، وتنبثق فى كل مرة من طبيعة هذه القضية أو تلك التى ينشغل الشاعر بالتعبير عنها .

ونستطيع ، حين نتجاوز هذا الجدل النظرى إلى دراسة تحليلية لنماذج نجتزئها اجتزاء من تراث الجاهلية الشعرى ، أن نشخص طبيعة هذه الوسائل الخفية التى نجح هؤلاء الشعراء ، عن طريق استخدامها ، فى التعبير كما قلنا ، بصيغة شعرية ثابتة عن معان وقضايا متنوعة . ونكتفى فى هذه الدراسة بالوقوف عند اثنين من العناصر النمطية للقصيدة الجاهلية ، يعدها النقاد من أصولها الشكلية والفنية الكبيرة ، وكانت لذلك من أكثر العناصر التى استغل الشاعر الجاهلى موهبته وقدرته الإبداعية فى تنويعها بغية توظيفها فى الرمز إلى مواقفه المختلفة ، هى : الأغراض والموسيقى .

٢

(١) ونلاحظ ، فيما يتصل بتعدد الأغراض فى القصيدة القديمة ، أن الشاعر قد اتخذ من طريقته الخاصة فى عرض هذه الأغراض وسيلة إلى « خلق » روح عام ينبث فيها ويربط بينها ، على اختلافها ، ربطا موثقا يخلق منها بناء موضوعيا متآلفا ومتكاملا ، ويحيلها فى هذه القصيدة أو تلك إلى أشكال فنية خالصة ، تعكس بطريقة رمزية ، موقفا بعينه . وتعد صلة الشاعر الجاهلى بالمرأة فى قصائده الشعرية مفتاحا سحريا إلى فهم هذه التركيبة الموضوعية وتفسير رموزها ؛ فالمرأة هى التى توقف الشاعر على الأطلال ، وهى التى تبعث فى نفسه التأسى بذكرياته الماضية معها ، ورحيل هذه المرأة هو الذى يحمله على وصف الظعائن ويدفعه إلى الرحيل فى أثرها ، ووصف ما يتصل بهذا الرحيل من قصص وأحداث . وفى عبارة مختصرة ، فإن الحب فى القصيدة القديمة هو مَنْبِت الأغراض فيها(٢) .

وقصيدة مثل معلقة امرىء القيس ، وهى من أقدم القصائد الجاهلية المكتملة التى وصلت إلينا ، تشخص ، مثل غيرها من القصائد الأخرى ، هذا الجانب من تآلف الأغراض وانصهارها فى بناء موضوعى وفنى مستقل ، يجعل منها ، كما قلنا ، أشكالا فنية دالة ورامزة . فقارىء المعلقة يلاحظ أنها تتألف من أغراض مختلفة ، هى الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الصيد والحصان والمطر - وهى أغراض ، وإن بدت فى ظاهرها مستقلة ، فإنها ، فى حقيقتها ، قد انصهرت فى بناء عضوى متكامل حقق لنفسه وجودا مستقلا عن وجود أى غرض من تلك الأغراض التى يتألف منها . وحين يتساءل المرء عن الوسائل الفنية والموضوعية التى استغلها الشاعر لـ « خلق » هذا البناء الموضوعى الجديد برموزه الدالة ، فإنه يكتشف وجود صلات فنية وموضوعية وثيقة ، تقوم بين لغة القصيدة وصورها وموسيقاها ومعانيها من ناحية ، و « المقولة » التى صدرت عنها القصيدة ، ونريد بها الباعث النفسى أو الاجتماعى أو القبلى . . . أو غير ذلك من المواقف والقضايا الأخرى التى كانت تشغل الشاعر الجاهلى وتؤرق حياته من ناحية أخرى . ومقولة هذه المعلقة تتجسم فى مشاعر نفسية غامرة أخذت ، منذ طرده أبوه ، تلح عليه فى تحقيق « انتصاره » على الحياة والناس من حوله . وقد استبدت به هذه الرغبة فى « الانتصار » بعد مقتل أبيه وضياع ملكه على أيدى أعدائه من بنى أسد ، استبدادا شديدا عبر عنه امرؤ القيس تعبيرا طريفا فى قول منسوب إليه هو : « ضيعنى صغيرا وحمّلنى دمه كبيرا . . . » . ولا يعنينا هنا استقصاء الأسباب المختلفة التى أذكت هذه الرغبة فى « الانتصار » فى نفس امرىء القيس ، ولكن يعنينا ما خلقته فى شعره من وسائل فنية ومعنوية صهرت هذه المجموعة من الأغراض المختلفة فى بناء موضوعى متكامل كما قلنا . وهذه الوسائل ، على نحو ما سوف نرى ، بسيطة وخفية ، لكنها دالة ومؤثرة فى الوقت نفسه . وتتمثل فيما يتصل بالوقوف على الأطلال فى « انتصار » إرادة الحياة على إرادة الفناء من خلال صورتين دالتين ؛ تظهر الأطلال فى الأولى وقد غطتها رمال الصحراء التى حملتها ريح الجنوب رمزا للفناء الذى أخذ ينشر ظلاله على هذه الديار بعد رحيل المرأة عنها ، ولكنه فناء لا يلبث أن ينهزم ويتوارى أمام إرادة الحياة التى تحملها ريح الشمال فتزيل عنها الرمال المتراكمة وتعيد بذلك إليها روح الحياة التى افتقدتها - وقد راح الشاعر فى الصورة الأخرى ، ينمى هذا الشعور بانتصار الحياة على الموت من خلال صورة ممتدة تجسم نمطا بعينه من الحياة يتمثل فى كثرة قطعان الظباء وخصوبة توالدها ، وهما كثرة وخصوبة يشخصهما فى كثرة بقايا هذه الحيوانات التى انتثرت على وجه الرمال البيضاء انتثار الفلفل الأسود ، فغطتها وحجبت بياضها . وهاتان الصورتان تعكسان ، بما يبثه الشاعر من حركة وتغير ومقابلة ، هذا الجدل الدائب فى نفس البشر بين الحياة والموت ؛ كما تعبران ، من ناحية أخرى ، عن حلم امرىء القيس بتحقيق « الانتصار » . ولنقرأ هذه الأبيات التى نجتزئها اجتزاء من مقدمة القصيدة الطللية ، لنرى كيف يوظف صور الأطلال فى التعبير عن مواقفه :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ ... بسِقطِ اللِّوى بين الدَّخول فحوملِ

فتوضح فالمقراة ، لم يَعْفُ رسمُها ... لما نسجتها من جنوبٍ وشَمْأَلِ

ترى بعرَ الآرامِ فى عرصاتها ... وقيعانها ، كأنه حبّ فُلْفُلِ

(٢) وقد عمد الشاعر ، حين انتقل إلى رصد ذكرياته العاطفية ، إلى تنمية هذا الشعور بالانتصار فى نفسه من خلال تداعى هذه الذكريات وتلاحقها ، وتحقيق الحياة لها عن طريقين : صياغتها فى هذا الأسلوب القصصى الفريد الذى يقرب بها من الواقع الحقيقى قربا شديدا ، وتنويعها تنويعا يرمز إلى تجددها واستمرارها ؛ فهو يذكر « أم الحويرث » و « أم الرباب » كما يذكر « عنيزة » و « فاطمة » وغيرهن من العذارى . ويهمنا من هذا الغزل ، فى طوله وتنوعه وامتداد أحداثه ، حرص الشاعر على التغنى بانتصاره فى كل مغامرة عاطفية يقصّها ، حرصا حمله على عدم الالتفات ، فى هذا القصص العاطفى الخصب ، إلى وصف جمال المرأة التى فتنته وحملته ، فى بعض الأحيان ، على مواجهة الموت بتحديه لقومها الذين يمنعونه من زيارتها . ولنستمع إلى هذه الأبيات التى يقول فيها :

وإن شفائي عَبْرةٌ مُهَراقةٌ
فهل عند رسم دارس من مُعوّل ؟!
كدأبك من أم الحويرث ، قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل ،
إذا قامتا تضوّع المسك منهما
نسيمَ الصبا ، جاءت بريّا القرنفل !

....

ألا ربّ يوم لك ، منهن ، صالح
ولا سيما يومٌ بدارة جُلْجُل !
فظل العذارى يرتمين بلحمها ،
وشحمٍ كهُدّاب الدمقس المفتل

ويوم دخلتُ الخدرَ ، خدرَ عنيزة
فقالت : لك الويلات ، إنك مُرْجِلي !
تقول ، وقد مال الغبيط بنا ، معا
عقرتَ بعيري ، يا امرأ القيس فانزل ،
فقلت لها سيري ، وأرخي زمامه ،
ولا تبعديني من جَناكِ المعلّل .

....

وبيضةُ خِدْر لا يُرام خباؤها ،
تمتعتُ من لهو بها ، غيرَ معجل ،
تجاوزتُ أحراسا إليها ومَعشرا ،
عليّ حراصا ، لو يسرّون مقتلي !

....

فجئتُ وقد نَضّت لنوم ثيابَها
لدى الستر ، إلا لبسة المتفضل
فقالت : يمين الله ، مالك حيلة ،
وما إن أرى عنك الغواية تنجلي
فقمتُ بها أمشي ، تجر وراءنا
على أثرينا ، أذيال مِرْطٍ مُرحَّل !

....

وينبغى أن نقرر هنا أن هذا الغزل القصصى (أو الحدثى) الذى يسوقه امرؤ القيس فى هذه الأبيات ، ليس بالضرورة فى صورته تلك ، أحداثا حقيقية عايشها الشاعر كما يظن كثير من الدارسين ، ولكنه صيغة فنية خالصة ليس لها صلة مباشرة بواقع الحياة ؛ ومن ثم فإن مما ينبغى أن نؤكده ونعوّل عليه فى فهم هذا الغزل وغيره من أغراض القصيدة الأخرى وتفسيره والكشف عن رموزه ، هو أن الشاعر قد قطع ينه فى صورته تلك ، وبين أصوله التاريخية ؛ ولعل فيما نلاحظ من مشابهة ، أو فلنقل من اتفاق ، بين أحداث هذا الغزل فى يوم « دارة جلجل » على نحو ما يرويها القدماء ، وبعض احداث ملحمة « المها بهاراتا » ما يحملنا على الاعتقاد بأن هذا الغزل وغيره من الأغراض الأخرى ، فى صورها النمطية تلك ، بقايا أساطير قديمة انتقلت إلى الشعر فى هذه الصورة الفنية أو تلك ليعادل بها الشعراء مواقفهم من الحياة وأحداثها من حولهم ؛ ففى هذه الملحمة الهندية[3] نلاحظ تطابقا واضحا بين شخصية امرىء القيس وشخصية « كرشنا » فى صورتها الدرامية بوجهيها المأساوى واللاهى من ناحية ، وبينها وبين شخصية أوديب فى أسطورته المعروفة من ناحية أخرى ؛ ففى الملحمة الهندية أن الكهان تنبأوا لـ « كامسا » الملك بأن يقتله أحد أبناء أخته ، فعمد « إلى قتل أبناء أخته فور ولادتهم ، فلما ولدت أخته « كرشنا » استطاعت إخفاءه واستبدلت به بنت راعى البقر فى إحدى القرى المجاورة » وبذلك نجا من الموت ، ليحقق ، كما فى أسطورة أوديب ، ما تنبأت الآلهة بحدوثه . ويهمنا من حياة « كرشنا » ما يتصل بهذا الجانب اللاهى من سلوكه الذى يتمثل فى مطاردة الفتيات فى صورة مماثلة لما يرويه القدماء عن حياة امرىء القيس . . . « فتحكى الأساطير أن الفتيات من راعيات البقر كن قد ذهبن يوما إلى بركة ماء ، وخلعن ملابسهن لكى يستحممن ، وتعالت ضحكاتهن كعادتهن ، فسمعها « كرشنا » واقترب منهن ، وسرق ملابسهن وأخفاها بين الأعشاب ، ووجدن « كرشنا » أمامهن فألححن عليه فى إعادة ملابسهن ، ووافقن على شروطه فى أن يقدمن له الطقوس والعبادات ، وتعاهدن على ذلك . ومنذ ذلك الحين بدأت فتيات الهند يقدمن له القرابين ويغنين له ويخرجن للبحث عنه فى الغابات . . . . وأصبح صديق الفتيات أو عشيقهن . . . . وحينما شب « كرشنا » وكبر عاد إلى بلده . . . . وقضى على خاله . . . والأشرار الآخرين الذين التفوا حوله أو اقتفوا آثاره . . . . . » !

ومغزى التشابه بين هذه الشخصيات الثلاث أن الأساطير القديمة يتداخل بعضها فى بعض ، وأنها قد غدت مادة شعرية خصبة ، وأن شخصية امرىء القيس وغيره من الشعراء كما يستخلصها الرواة من أشعارهم ، شخصيات أسطورية ، وهذا يؤكد ما نذهب إليه من أن هذه الأغراض الشعرية ليست أكثر من صيغ فنية خالصة يوظفها الشعراء فى قصائدهم .

وفى إطار هذه النظرة إلى الأغراض الشعرية ، وطريقة امرىء القيس فى بناء أحداثه واختيار معانيه وصوره الشعرية ، نستطيع أن نتبين كيف يحتفل بانتصاره فى الحب على طريقته الخاصة ؛ فابنة عمه «عنيزة» فيما تقص روايات القدماء عنه ، كانت تمتع

عليه امتناعا يشقيه ويحزنه حتى وجد منها غفلة عند غدير ماء نزلت تستحم فيه مع أتراب لها من بنات قبيلتها ؛ فتربص بها امرؤ القيس وأخذ ملابسها وملابسهن وقعد عليها ، وأبى إلا أن تخرج كل واحدة منهن إليه لتأخذ ملابسها منه ، وأبين وأبى ، حتى مضى أكثر النهار ، وخشين أن تفوتهن القبيلة فى سيرها ، فامتثلن له بعد أن طال بقاؤهن فى الماء ، وكانت «عنيزة» معهن . وقد احتفل امرؤ القيس بهذا الانتصار على طريقته كما قلنا ، فذبح لهن ناقته ، وركب بعد ذلك مع ابنة عمه ناقتها .

وكما انتصر فى هذه القصة على «عنيزة» وغيرها من العذارى ، فإنه فى لقطة قصصية أخرى ينتصر على امرأة غيرها يحرص على أن تكون ممّنعة فى قومها ، أو على حد قوله «بيضة خدر لا يرام خباؤها» - ولا يكتفى الشاعر بذلك وإنما يؤكد هذه المنعة فى صورة طريفة أخذت طريقها ، بعد امرىء القيس ، إلى شعر غيره من الشعراء الذين تأثروا به ، يجعل فيها من قومها أحراسا أشداء يتربصون به ليقتلوه ، كما يجعل من المرأة نفسها ، فى صورة أخرى ، امرأة عنيدة مصممة على عدم الاستجابة لنزواته ؛ وهكذا يجمع الشاعر بين هذه العناصر جميعا : منعة المرأة فى قومها وعداوة قومها له وقوة إرادتها ، فى صور أو فلنقل فى لقطات واقعية من شأنها أن ترشح لنتيجة بعينها ، هى إحجامه عن زيارتها . ولكنه على العكس من ذلك ، يفاجئنا بانتصاره على قومها حين يتخطى هؤلاء الأحراس متحديا لهم ؛ وانتصاره عليها حين يخرج من خدرها وقد أخذت تعفى بثوبها على آثارهما تضليلا لقومها ، وكأنها ، بذلك ، تعينه على تأكيد هذا الانتصار عليهم !

(٣) وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل فى هذه القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وخوفه ، فى سلسلة من الصور العادية المتراكمة ، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التى اختار لها وقتا بعينه هو الصباح الباكر ، وحصانا «أسطوريا» لا يتعب ولا ينهزم ، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التى بث فيها عناصر بعينها ، معنوية وفنية ، من خلال جمعه بين المتناقضات التى تتآلف ، على الرغم من تباينها ، لتخلق عالما جديدا ، هو عالم هذا الحصان الأسطورى القادر على تحقيق «انتصار» فارسه امرىء القيس ! وعلى الرغم من أن هاتين الصفتين اللتين يلح عليهما امرؤ القيس ، وهما القوة والسرعة ، من تلك الصفات الشائعة فى وصف الشعراء الآخرين لخيلهم ، فإنهما تستحيلان فى صور الشاعر ، إلى عنصرين أسطوريين يجعلان من حصانه حصانا «مثالا» ، ولكن فى صورة ملفقة ، حين نقابل بين صورته فى شكلها المادى والمعنوى وصورة غيره من الخيل فى الحياة الواقعية . يقول امرؤ القيس :

وقد أغتدى والطير فى وُكُناتها ، بمُنْجَرِدٍ قيدِ الأوابدِ هيكل
مكرٍّ ، مفرٍّ ، مقبلٍ مدبرٍ معا كجلمود صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ
مِسَحّ إذا ما السابحات على الونى أثرن غبارا بالكديد المركل

....

له أيطلا ظبى ، وساقا نعامة ، وإرخاءُ سرحان ، وتقريبُ تتفل

....

فألحقه بالهاديات ودونه جواحِرُها فى صَرَّةٍ لم تزيّل
فظل طهاةُ اللحم من بين منضجٍ صفيفَ شواء أو قديد معجل

(٤) وقد أخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد وأداء شعائره المختلفة فى وصف المطر ليجعل منه كذلك مطرا أسطوريا ، إن صح هذا الوصف ، تكتسح سيوله كل ما تصادفه فى طريقها ، فتقتلع الأشجار الكبيرة ، وتنزل الوعول التى اعتصمت بأعالى الجبال ، وتهدم البيوت إلا ما كان منها مشيدا من الصخور الصلبة ، وتقتل السباع الضارية التى تطفو رؤوسها بعد موتها على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البرى .

وقد ختم الشاعر معلقته بهذا البيت الذى يلخص نشوته بالانتصار الذى حققه ، والذى يصف فيه الطير وقد طغى عليه النشاط كأنه سُقِىَ خمرا أطلقت لسانه :

كأن مكاكى الجواء غدية صبحن سلافا من رحيق مفلفل

ولم يكن امرؤ القيس وحده من بين شعراء الجاهلية الذى تتآلف الأغراض النمطية فى قصيدته لتعبر عن «مقولة» بعينها ؛ فإن أكثر القصائد الجاهلية تجرى على هذا النسق ؛ فقد كان زهير ، مثلا ، مشغولا بتأكيد حاجة بيئته ، لأسباب اقتصادية ، إلى السلام الذى راح يفلسفه فى معلقته ، متخذا من أغراضها المختلفة وسيلة إلى تثبيت هذه الحاجة وتأكيدها ؛ كما نبعت معلقة عنترة من حاجته إلى تأكيد ذاته وذوات كل العبيد فى مجتمع السادة الذى كان يحول بينه وبين حريته ؛ ومعلقة «طرفة» تنبع من إحساسه بهذه المفارقة الحادة بين الحياة والموت فى بيئته الوثنية . وقد تنوعت هذه «المقولات» ، على الرغم من أن الأغراض التى

تتألف منها هذه القصائد لم تختلف كثيرا ، فى قصيدة عنها فى الأخرى ؛ وذلك لأنها قد استحالت إلى «وسائل فنية» يعبر الشعراء من خلالها عن أفكارهم المختلفة على نحو ما قلنا .

٣

(١) وقد اعتمد القدامى والمحدثون فيما كتبوه ، على كثرته واختلاف أحكامه ، فى وصف موسيقى الشعر القديم وتفسيرها ، على تلك المقاييس الشكلية التى استخلصها الخليل ابن أحمد من تراث الجاهلية الشعرى ، وصاغها فى شكل نظرية عروضية جامعة ، دون أن يعنوا بتحليل هذا التراث الشعرى فى ذاته تحليلا بنائيا يكشف عن مقوماته وإمكاناته الصوتية فى صورتها الموسيقية المركبة . ولا نستطيع ، فى هذه الدراسة المحدودة ، مراجعة هذه الكتابات جميعا ؛ وسنكتفى هنا بتسجيل ملاحظتين تستوعبان الأفكار الأساسية لها ؛ **الأولى** : أن القدامى ، فى وصفهم لهذا النظام الصوتى ، قد خلطوا بين الوزن والموسيقى من ناحية ، وأكدوا بما أخذوه على بعض الشعراء من أخطاء فى الأوزان والقوافى ، ثبات النظام الموسيقى فى صورته التى استخلصها الخليل بن أحمد من ناحية أخرى ؛ ومن ثم فقد أخذت تتردد فى كتاباتهم كلمات : الوزن والنظم والقافية دون كلمة «الموسيقى» أو «الإيقاع» . فابن طباطبا يعرّف الشعر بقوله (عيار الشعر : ٤٠) :

«الشعر ، أسعدك الله ، كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم ، بما خُصّ به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجّته الأسماع ، وفسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود ؛ فمن صح طبعه وذوقه لم يَحْتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه . .»

ويذهب المرزوقى إلى تأكيد هذا المفهوم فى تقدير أوزان الشعر فى قوله (شرح ديوان الحماسة ١ : ١٨) :

«إن الشعر مبنى على أوزان مقدرة وحدود مقسمة ، وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة ؛ وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه ، غير مفتقر إلى غيره ، إلاّ ما يكون مضمنا بأخيه وهو عيب فيه . فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتا بيتا ، وكل بيت يتقضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل فى أكثر الأحوال فى المعنى ، وأن يبلغ الشاعر فى تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له فيؤديه على غموضه وخفائه ، حدا يصير المدرك له والمشرف عليه كالفائز بذخيرة اغتنمها ، والظافر بدفينة استخرجها ؛ فكل ما يحمد فى الترسل ويختار ، يذم فى الشعر ويرفض» .

وهذا قليل من كثير يدور فى كتابات القدماء ، ويؤكد ما لاحظناه من اعتمادهم على عروض الخليل فى قياس موسيقى الشعر القديم ، ودعوتهم إلى «تثبيتها» ، وإلزام الشعراء بعدم الخروج عليها ، على نحو ما نجد فى قول السكّاكى ، وهو بلاغى معروف ، (مفتاح العلوم ٢٢٥) :

«إذا لم يستقم لك على الأوزان التى وعيتها فإما ألا يكون شعرا أصلا ، أو يكون وزنا خارجا عن هذه الأوزان التى عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء . وهذه الأوزان هى التى عليها مدار أشعار العرب لا تجد لهم وزنا يشذ عنها ، اللهم إلا نادرا منها» .

والملاحظة الثانية ، أن المحدثين قد اتخذوا من عيوب «علم العروض» وقصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية ، عيوبا للنظام الموسيقى للشعر القديم نفسه ، فى أقوال كثيرة ومتنوعة ، نختار منها هذه النصوص القليلة التى تعكس بوضوح تورطهم فى هذا اللون من الأحكام الفنية الظالمة ، واعتمادهم عليها ، أحيانا ، فى دعوة الشعراء إلى الخروج على الأوزان التقليدية والانعتاق من أسر القافية :

فالعقاد يقول ، من كلام كثير تناثر فى كتبه ومقالاته ومقدماته التى كتبها لبعض الدواوين الشعرية ، ملحا على عيوب القافية ، ومؤيدا دعوة عبد الرحمن شكرى إلى الخروج عليها على نحو ما فعل فى بعض قصائده ، منها : « نابليون والساحر المصرى » ، و«واقعة أبى قير» و«الجنة الخراب» ، و «عتاب الملك حجر» (مطالعات فى الكتب والحياة : ٢٨٠ - ٢٨١) :

«لقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثالا من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول إن هذا هو المنظور من وراء تعديل القوافى والأوزان وتنقيحها ، ولكننا نعدّه بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد . . . (و) ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول ، بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ، ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ، ولا تطول نفرة الآذان من هذه القوافى ، ولاسيا فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والآذان . . . .» .

ولكن العقاد لا يلبث ، لسبب أو لآخر ، أن يتخلى عن دعوته تلك ، ملحا على ضرورة القافية للشعر العربى فى قوله (يسألونك : ٨٨) :

«الظاهر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية حتى فى الأبيات التى تحررت منها كل التحرر ؛ فالأبيات الأربعة التى أتينا بها آنفا قد اختلف فيها حرف الروى بين اللام والميم والراء والباء ، ولكن الحركة لم تختلف بين جميع الأبيات، بل لزمت الضم فيها جميعا ، وهى حركة تشبه الحرف فى الأذن ، وإن لم تشبهه فى أحكام العروضيين والنحاة ....» .

ويصرف النظر عن اضطراب موقف العقاد النقدى وتناقضه ، فإن قراءة تراثه الضخم من النقد التطبيقى ، فى مقالاته وكتبه ، تؤكد لنا حرصه العظيم على الوزن والقافية فى صورتها التقليدية الصارمة ، وبخاصة فيما كتبه عن شعر شوقى ، سواء منه القصائد المفردة أو المسرحيات الشعرية[٤] ، كما يؤكد لنا شيئا آخر له أهميته وخطره ، هو استيحاء العقاد فى أحكامه النقدية ، لآراء النقاد القدامى أكثر من اعتماده على آراء النقاد الغربيين[٥] .

ولعل من أعنف الحملات النقدية وأقساها على موسيقى الشعر القديم ، كما يشخصها الخليل فى الأوزان والقوافى ، ما كتبه المهجريون وأنصار الشعر الجديد . ونختار من هذه الكتابات الكثيرة المتشعبة هذه الفقرات الدالة التى تغنى فى إيضاح هذا الاتجاه النقدى ، عن كثير غيرها ، وتشخص بانتسابها إلى بيئتين مختلفتين هذا الشعور العام الذى أخذ منذ الثلاثينيات يجتاح بيئات النقد العربى الحديث .

● وتستوعب آراء ميخائيل نعيمه فى كتابه «الغربال» ثورة المهجريين جميعا على تراث العرب الشعرى ، بخاصة فيما يتصل بنظامه الموسيقى كما يتمثل فى الأوزان والقوافى ؛ وهى آراء تدعو إلى هدم هذا النظام لقصوره عن خلق التعبير الشعرى الحق ، وجعله من فن الشعر صناعة مثل غيرها من الصناعات ؛ فيقول (الغربال : ١٠٠ - ١٠٣) :

«لقد وضع الناس للشعر أوزانا مثلما وضعوا طقوسا للصلاة والعبادة ، فكما أنهم يتأنقون فى زخرفة معابدهم لتأتى لائقة بجبروت معبودهم ، هكذا يتأنقون فى تركيب لغة النفس لتأتى لائقة بالنفس . وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها ، بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافى ، بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها .....» .

وهذا النظام فيما يرى نعيمه ، لم يسىء إلى شعرنا فقط ، بل قد أساء إلى أدبنا بنوع عام ؛ «فبتقديمه الوزن على الشعر قد جعل الشعر فى نظر الجمهور صناعة ، إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً؛ وإذإن للشاعر منذ بدء التاريخ مقاما رفيعا بين قومه ، أصبح كل طالب شهرة يلجأ إلى العروض كأنه أقرب الموارد ؛ وبذلك انصرفت أكثر مواهبنا إلى قرض الشعر ، فأفقنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم ولا اكتشافات ولا اختراعات ......» !

ولم يتطرف واحد من أنصار الشعر الجديد فى رفضه للصيغة الشعرية التقليدية ، وإيثاره لما حققته الحركة الجديدة من تطور فى النظام الموسيقى ، مثلما فعل الدكتور محمد النويهى ، وذلك على الرغم من تلك الحقيقة المعروفة ، وهى أنه يعدّ ، بما كتبه من دراسات تحليلية خصبة لبعض قصائد الشعر الجاهلى ، تتناول لغته وصوره وموسيقاه ، أودعها كتابه الضخم عن «الشعر الجاهلى .....» ، من أكثر المدافعين عنه والمعجبين به . وفى هذه الفقرات التى نجتزئها من كتاباته ما يصور هذه العصبية من ناحية ، ويعكس هذا التناقض فى موقفه من الشعر القديم فى كتابيه عن الشعر الجاهلى والشعر الجديد من ناحية أخرى (قضية الشعر الجديد : ٩٣ - ٩٥) :

«إننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحا بالمرة لأداء المعانى الجديدة والصور الجديدة مهما يكن الشاعر عبقريا أصيلا ؛ فإن أصالته وعبقريته لا شك ستختنقان تحت ذلك العبء الثقيل الذى يكتم عليها أنفاسها . وكم مرة استمعت فيها إلى نظم بعض الشبان ممن بدا لى أنهم لا يخلون من معدن شعرى صادق ، ولكنى رأيتهم يحاولون المستحيل فى صراعهم مع التقليد الخانق الذى يعظم فيه الشكل القديم . والله وحده يعلم كم أضاع الشكل القديم من عبقريات حاولته فلم يف بحاجتها وأعجزها عن الانطلاق والنمو ؛ فإمّا أنها هجرت نظم الشعر هجرا تاما ، غير راضية عما يسمح به الشكل القديم ، وإماً أنها انصاعت إلى التقليد فى مذلة ، وشلت نموها وتطورها بقيوده وأغلاله ..... إن الشكل الجديد لا شك أخف جرسا وأخفى موسيقية وأقل دويا وضجيجا ، فعدم ارتباط الشاعر بعدد محدد من التفعيلات يسمح له بمجال طيب من تنويع الإيقاع ، وهو يهدم السيمترية الحادة البارزة فى الشعر ذى الشطرين ، فيريح الأذن من ذلك الوقع البدائى الرتيب الذى صار يؤلم الأذن الحساسة ....» !

(٢) ومهما يكن رأينا فى هذه المواقف النقدية الحادة من موسيقى الشعر القديم ، وهو مانرجئه إلى مكانه من حديثنا عنها ، فإن ما يعنينا إثباته هنا أن هؤلاء النقاد ، على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم ، ينطلقون ، كما قلنا ، فى رفض هذا النظام الموسيقى من مفهوم الخليل بن أحمد له . وفى عبارة أخرى ، إنهم يتخذون من ملاحظاتهم على قصور « علم العروض» وعجزه عن رصد مقومات هذه الموسيقى فى شكليها الداخلى والخارجى ، ومن ثم عدم إدراك قدراتها الفنية على التنوع والتجدد واستيعاب المواقف النفسية المتغيرة التى كان الشاعر القديم يعيشها فى بيئته المضطربة ، سببا لرفض هذا النظام الموسيقى والدعوة إلى « استكشاف » نظام آخر ، منبتّ من هذا النظام التقليدى وخارج عليه !.

ونريد الآن أن نأخذ ، فى اختصار وتركيز شديدين ، فى وصف هذه « الصيغة الموسيقية » التقليدية ، ورصد مقوماتها ووسائلها الصوتية المختلفة التى تجعل منها ، على الرغم من آراء هؤلاء النقاد فيها ، نظاما متجددا وقادرا ، بوسائله المتنوعة ، على اختزال العواطف ورصد الأحاسيس فى صورتيها الفردية والجماعية والتعبير عنها . وهى محاولة « وصفية » خالصة ، سوف ندخل إليها عن طريق الإجابة عن سؤال يتردد كثيرا فى كتابات اللغويين والنقاد ، هو : هل عرف الشعر العربى القديم نظام « الإيقاع » ؟ وما مقومات هذا النظام إن وجد ؟ وما أصوله الصوتية التى يقوم عليها ؟

ونحتاج لوصف هذا النظام الإيقاعى ورصد أصوله الصوتية ، إلى أن نبدأ بحل معضلة « الأوزان » بتحديد مفهومها أولا ، وتفسير الصلة الحقيقية بينها وبين الموسيقى الشعرية ثانيا . فقد درج القدماء ومن تابعهم من المحدثين ، على الربط بين موسيقى البحور الشعرية وأسمائها حينا ، وبينها وبين موضوعات القصائد التى تنظم فيها حينا آخر ؛ فيقول حازم القرطاجنى (منهاج البلغاء : ٢٠٥ ، ٢٦٦) مؤكدا الصلة العضوية بين الأوزان والمعانى :

« وللأعاريض اعتبار من جهة ماتليق به من الأغراض ، واعتبار من جهة ماتليق به من أنماط النظم . إن مقاصد الجد كالفخر ونحوه يناسبها عروض الطويل والبسيط ، وثمة مقاصد أخرى لها عروض الطويل والكامل ؛ أما المديد والرمل فإنها أكثر ملاءمة لإظهار الشجو والاكتئاب وكل كلام يحاكى به الحال الشاجية .... ولما كانت أغراض الشعر شتى ، وكان منها مايقصد به الجد والرصانة ، ومايقصد به البهاء والتفخيم ، ومايقصد به الصفاء والتحقير ، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس ؛ فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الداهية الرضية ، وإذا قصد فى موضع قصدا هزليا أو استخفافيا ، وقصد تحقير شىء أو العبث به ، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء ؛ وكذلك فى كل مقصد .... »

وقد أخذ هذا الاتجاه النقدى الذى يربط بين الأوزان والمعانى ، يغزو النقد العربى الحديث ، منذ وقت مبكر ، فى كتابات المرصفى والبستانى والرافعى والعقاد والنويهى وغيرهم من النقاد المحدثين . فالمرصفى ، وهو رائد حركة الإحياء فى النقد الحديث ، يدعو إلى ائتلاف الوزن مع المعنى . ويوثق البستانى فى مقدمة ترجمته للإلياذة ، من الصلة بين العواطف وأوزان الشعر . ويؤكد الرافعى ، على طريقة القدماء ، اختصاص كل بحر من البحور بنوع من المعانى ؛ « فالطويل ، وهو أكثر الأوزان شيوعا ... إنما يتسع لتفرغ فيه العواطف جملة ؛ فهو يتناول الغزل الممزوج بالحسرة ، والحساسة التى يخالطها شىء من الإنسانية ، والرثاء الذى يتوسع فيه بقص الأعمال مبالغة فى الأسف والحزن ..... » أما الكامل فكل مايحمل من المعانى « لايدل إلا على حركة من حركات النزق فى هذه النفوس ؛ فإن كان حماسة كان شديدا ، وإن كان غزلا كان أدخل فى باب العتاب والارتفاع إلى الشكوى ، وإن كان رثاء كان أقرب إلى التذمر والسخط ، وإن كان وصفا كان نظرا سريعا لاسكون فيه ولا إبطاء ...... » .

وقد سار العقاد على الدرب نفسه محتذيا آراء القدماء من اللغويين والنقاد بعامة ، والمحدثين من رواد حركة الإحياء النقدى من أمثال المرصفى بخاصة ، مرددا أن فى « وسع الشاعر اليوم أن ينظم الملحمة من مئات الأبيات فصولا فصولا ، ومقطوعات مقطوعات ، وكلما انتهى من فصل دخل فى بحر جديد يؤذن بتبديل الموضوع ، وكلما انتهى من مقطوعة بدأ فى قافية جديدة تريح الآذان من ملالة التكرار » .

وقد بالغ النويهى فى تأكيد هذه الصلة بين بحر القصيدة وموضوعها فى كتبه ودراساته التى خصصها لتحليل نماذج من الشعر القديم ، مبالغة جعلت لكل بحر وظيفة بعينها ؛ « فبحر الخفيف يلائم بهدوئه وجلاله الحزن الهادىء الجليل ، وبحر المنسرح بضرباته ومقاطعه المضطربة يوائم التعبير عن الخلاعة والتمايل المخنث (كذا) ، كما يلائم الاضطراب الهائج ، بكيفية لايكاد يكون فيها نظام . أما بحر الرمل فيناسب اهتزاز الشاعر وتثنيه فى نشوته ؛ وأما بحر الطويل فيساعد على الجد والوقار والإجلال .... »

ونظرة يسيرة فى تراث الجاهلية الشعرى تكفى لأن تكشف لنا عن زيف هذه الصلة بين الأوزان والمعانى على نحو ما يتصورها القدامى والمحدثون ؛ فعلى الرغم من أن كل قصيدة من القصائد الجاهلية منظومة فى بحر بعينه يحرص الشاعر على عدم تغييره ، وأنها تتألف من مجموعة مختلفة من الأغراض ، وتعبر عن عدد من المواقف النفسية والاجتماعية المتقابلة ، فإن موسيقى هذا البحر أو ذاك تساير طبيعة هذه المواقف المتغيرة والأغراض المختلفة ، وهذا يدل على أن الشاعر كان يوظف هذا الوزن الواحد ، الذى يلتزم بالنظم فيه من أول القصيدة إلى نهايتها ، فى تنويع أنغامه الموسيقية لتساير مواقفه النفسية المختلفة . وفى عبارة مختصرة ، إن ذلك يؤكد قدرة هذا البحر أو ذاك ، من الناحية الموسيقية ، على مواجهة المواقف والمعانى المختلفة فى القصيدة الواحدة ، بما يفرزه من أنغام موسيقية متجددة ! ولانحتاج فى الحقيقة إلى التدليل على صحة ماذهب إليه من قدرة « الأوزان » على تنويع الموسيقى الشعرية ؛ فقصيدة مثل معلقة امرىء القيس التى عرضنا لها فيما مضى من صفحات تتألف ، مثل غيرها من قصائد الشعر الجاهلى ، من أغراض مختلفة ، وهى مع ذلك مصوغة فى وزن واحد هو وزن « الطويل » . وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع الشاعر أن ينوع ، أو فلنقل أن يستخرج من هذا الوزن الثابت أنغاما وجملا موسيقية مختلفة ، تشاكل هذه المواقف النفسية المتبادلة التى رأينا الشاعر يواجهها فى هذا الغرض أو ذاك ، من الوقوف على الأطلال وما يتصل به من أحزان ، والغزل ومايتصل به من نشوة ، والصيد ومايحدثه فى نفس الشاعر من متعة ونشاط ، ووصف الليل ومايرمز إليه من خوف وترقب ، والمطر ومايعبر عنه من عنف واندفاع . وهذا التراث الجاهلى من الشعر نفسه الذى تعددت أغراضه فى القصيدة الواحدة ، وتوحدت أوزانها العروضية ، قد استجاب على اختلاف الأوزان والموضوعات والمعانى ، لتلحين المغنين الحجازيين فى القرن الأول للهجرة ، على الرغم مما أحدثوه فى الموسيقى العربية من تطور ، واستحدثوه فيها من آلات . فأبو الفرج يروى فى أخبار جميلة ، مثلا ، أن طائفة من المغنين وفدوا عليها فى المدينة ، منهم : ابن سريج والغريض وابن مسجح وابن محرز ، ونزلوا بدارها ، وقد غنوها جميعا فى قصيدة واحدة قسموها فيما بينهم ، ولحن كل واحد جزءاً منها ، هى قصيدة امرىء القيس ، وقد افتتحها على عادة الشعراء بالغزل فى صاحبته ، فقال :

ذهبت من الهجران فى كل مذهب
ولم يكُ حقا كلُّ هذا التجنب

خليلىّ مُرّا بى على أم جندب
أقض لُبانات الفؤاد المعذب

فإنكما إن تُنْظِرانى ساعة
من الدهر تنفعنى لدى أم جندب

ألم تريانى كلما جئتُ طارقا
وجدت بها طِيبا وإن لم تطيب

....

وعلى الرغم من أن القصيدة قد نظمت فى بحر واحد هو « الطويل » فإن نغمات هذا البحر كانت من التنوع بحيث اتسعت للتعبير عن المعانى والمواقف المختلفة التى عرض لها امرؤ القيس ، كما اتسعت كذلك لأساليب هؤلاء المغنين وأذواقهم وإمكاناتهم الصوتية والفنية المختلفة فى تلحين هذا الشعر القديم وغنائه . وفى رواية الأغانى لقصة اجتماع هؤلاء المغنين بدار جميلة ، وتنافسهم فى غناء القصيدة ، مايدل على أن كلا منهم قد فتن القوم بروعة لحنه وجمال صوته وعذوبة موسيقاه ! ولعلنا نستطيع أن نميز فى الغزل الذى افتتح به الشاعر قصيدته ، وهى الأبيات السابقة التى غنى فيها ابن سريج ، والمقطوعة التالية التى غنى فيها « ابن محرز » ، بين نغمين ينبثان فى موسيقى المقطوعتين انبثاثا ؛ فهو يقول واصفا سرعة فرسه :

فللسوط ألهوبٌ وللساق دِرّة
وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فأدرك لم يجهدْ ، ولم يبل شدُّه ،
يمر كخذروف الوليد المثقب

تذبُّ به طورا ، وطورا تسره
كذبِّ البشير بالرداءِ المهدب

إذا ماضربت الدف أو صلت صولة
ترقب منى غير أدنى ترقب

وتتميز أبيات الغزل ، كما هو واضح ، ببطء موسيقى . ذلك أنها تخلو من التقسيمات والمقابلات التى تكثر فى الأبيات التى يصف فيها سرعة فرسه ، ومايحدثه به من الضرب بالسوط والزجر بالساق لينطلق فى إثر صيده سريعا منحدرا كالجبل فى عنفه وشدته . وهذا البطء الموسيقى ، أو فلنقل تتابع المدات والسكنات فى أبياته الأولى ، نابع من هذا الجو النفسى الخاص الذى يفرضه عليه هذا الهجران ، والذى يحمله على التأمل الهادىء فى حالته وظروفه ، ويجعل من حديثه إلى أصحابه ، حديث شاك حزين ملح فى شكواه . ومثل هذا النغم الموسيقى ببطئه ورتابته وشجنه ، يغلب على المقدمات الغزلية فى قصائد الشعر القديم ، تلك المقدمات التى يقف فيها الشعراء على أطلال الأحبة ، يذكرون أيامهم ، ويغنون أحزانهم . وعلى العكس من ذلك فقد نبع وصف الشاعر لحصانه من موقف مختلف ينم عن شغفه بالحياة وإقباله عليها . وهو لذلك يرى فى

حصانه مجرد وسيلة تحقق هذا الشغف ، وتبلغه تلك الغاية . ومن ثم فقد طبع الشاعر موسيقاه فى هذه الأبيات بطابع العنف والاندفاع لتستوعب بذلك عنفه واندفاعه ؛ وقسوته على حصانه قد نبعت هي كذلك من حاجته إليه فى بلوغ غايته ؛ وهى تحقيق لذته بمطاردة هذه الحيوانات الوحشية وصيدها ، وكأنه كان لايريد أن يفوته شيء من متع هذه الحياة !

وفى رواية أبى الفرج كذلك مايدل على أن جميلة قد فطنت إلى هذا التنوع فى الألحان التى توافرت للمغنين من خلال غنائهم لأبيات من قصيدة واحدة نظمت فى بحر واحد ، هو الطويل ؛ فقد روى أنها قالت فى المفاضلة بين أصواتهم المختلفة : « كلكم محسن ، وكلكم مجيد فى مغناه ومذهبه . أما أنت يا أبا يحيى فتضحك الثكلى بحسن صوتك ، ومشاكلته للنفوس . وأما أنت يا أبا عباد فنسيج وحدك بجودة تأليفك وحسن نظمك مع عذوبة غنائك ، وأما أنت يا أبا عثمان فلك أولية هذا وفضيلته . وأما أنت يا أبا جعفر فمع الخلفاء تصلح ، وأما أنت يا أبا الخطاب فلو قدمت أحدا على نفسى لقدمتك ، وأما أنت يامولى العبلات فلو بدأت لقدمتك عليهم جميعا ! ثم سألوها جميعا أن تغنيهم لحنا كما غنوا ، فغنتهم بيتا لامرىء القيس وأربعة أبيات لعلقمة هى :

خليلىّ مرّا بى على أم جندب
أقضِّ لبانات الفؤاد المعذب
ليالى لاتبلى نصحية بيننا
ليالى حلوا بالستار فغرب
مبتلة كأن أنضاء حليها
على شادن من صاحة متربب
محال كأجواز الجراد ولؤلؤ
من القلقىّ والكبيس الملوب
إذا ألحم الواشون للشر بيننا
تبلغ رس الحب غير المكذب !

فكلهم أقروا لها وفضلوها »[٤] .

وهذا كله : اتساع الوزن الواحد لأغراض القصيدة المختلفة ، وتنوع موسيقى هذه الأغراض ، واستجابة هذا الوزن لمذاهب الملحنين وأدواتهم ، وأصوات المغنين وإمكاناتهم ، وأذواق المستمعين وعواطفهم المتباينة ، يؤكد ماذهب إليه من قدرة هذه الأوزان على مواجهة عواطف الشعراء المتغيرة مواجهة موسيقية خصبة ومتغيرة أيضا ، وذلك بخلق ألوان من الموسيقى الشعرية فى القصيدة الواحدة ، لها القدرة على إحداث تأثيرات متباينة فى قراء هذا الشعر ومستمعيه ، على نحو يجعل منها بحق آلات موسيقية مختلفة الأنواع ، مثل غيرها من الآلات الحقيقية ، يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها ، كل حسب إمكاناته الفنية وقدراته على الخلق والإبداع ، هذا التراث الذى لاينفد ولايتوقف عن التطور والتنوع ، من الموسيقى الشعرية . كما يؤكد فى الوقت نفسه ، زيف هذه الآراء التى تربط بين الأوزان نفسها ومعانى القصائد وأغراضها ، على نحو ما رأينا فى أقوال القدامى والمحدثين ؛ وهو زعم يبطله تنوع أغراض القصيدة واختلاف معانيها وتباين مواقف الشعراء النفسية فيها ، وصياغة هذا كله فى بحر واحد ينتظم القصيدة من أولها إلى آخرها – كما رأينا . وليس هذا الذى نقوله شيئا جديدا على النقد الحديث حقا ؛ فقد تردد ، بصورة أو بأخرى ، فى كتابات اثنين من كبار النقاد المعاصرين هما : الدكتور عبد القادر القط والدكتور عز الدين إسماعيل ؛ فقد أدار الدكتور القط مناقشة خصبة حول الأوزان التى نظم فيها عمر بن أبى ربيعة أشعاره ، وانتهى من خلال إحصاء طريف ، إلى تأكيد هذه الحقيقة المزدوجة ، وهى أن عمر بن أبى ربيعة كان يؤثر فى نظم قصائده الغزلية البحور الطويلة على ماعداها من البحور القصيرة ، وأن « الطويل » من أكثر البحور دورانا فى شعره[٥] ؛ وفى هذا مايهدم الفكرة الشائعة عن إيثار عمر للبحور القصيرة ومجزوءات البحور الطويلة ، لصلاحية هذا اللون من الأوزان ، دون غيرها ، لصياغة القصائد العاطفية صياغة موسيقية تلائم عواطف المحبين وأذواق المغنين ؛ كما تفصم هذه الصلة التى يقيمها النقاد بين الأوزان والمعانى ، والتى تجعل – كما رأينا – لكل وزن وظيفة بعينها . وينتهى الدكتور عز الدين إسماعيل ، من خلال مايسوقه من أمثلة كثيرة اتفقت أوزانها واختلفت موضوعاتها ، اختارها اختيارا من الشعر القديم والحديث ، إلى أن الأوزان فى صورها المجردة لاتحتمل أية دلالة عاطفية يمكن أن نحملها عليها ؛ وقد أيد رأيه بأمثلة أخرى من الشعر الذى تتفق موضوعاته وتختلف أوزانه ، منها أن ابن الرومى ، حين فقد ابنه ، رثاه بقصيدة من البحر الطويل ، على حين عبرت السلكة عن فجيعتها بوفاة ابنها فى بحر قصير جدا .

(٣) ويسلمنا هذا المفهوم الذى انتهينا فيه إلى تعريف الأوزان بأنها ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام ، تختلف وتتفاوت باختلاف قدرات الشعراء وتفاوت مواقفهم النفسية ، إلى وصف هذا النظام الموسيقى وتحديد عناصره الأساسية ، ورصد وسائل الشعراء فى تلوين أنغامه وتنويعها ليجعلوا منه فى كل قصيدة ، بناء موسيقيا خاصا تتكامل جزئياته وتتآلف عناصره للتعبير عن هذا الموقف أو ذاك .

ويحق لى أن أقدم بين يدى هذه المحاولة تحفظا يتمثل فى أنها

دراسة وصفية خالصة ، تأسست على ملاحظات اللغويين والعروضيين القدامى والمحدثين من ناحية ، وما استخلصناه من تحليلنا لبعض النماذج الشعرية القديمة من ناحية أخرى . وتظل نتائج هذه الدراسة ، لذلك ، محصورة فى إطارها الحقيقى ، وهو أنها دراسة نظرية ، لم تعتمد ، بطريق مباشر على الأقل ، على أية تجارب معملية أو مقارنات لغوية سامية ، إلا فى حدود ما استقيناه من بعض المصادر الحديثة ، وهي على كل حال قليلة . ومن ثم فإن قيمة هذه المحاولة من الوصف والتحديد ، سواء أصحت نتائجها أم لم تصح ، تتركز فى التدليل على وجود نظام موسيقى معقد للشعر القديم غير نظام الخليل العروضى ، لايقل فى رقيه وتنوعه وقدرته على التطور المستمر ، عن مثيله فى أية لغة شعرية حديثة ؛ وأنه قد آن الأوان لأن يأخذ اللغويون العرب المحدثون فى محاولة الكشف عن هذا النظام وغيره من الأصول الصوتية للغة العربية عن هذين الطريقين اللذين لا ثالث لهما : التحليلات المعملية والمقارنات السامية .

ويعد الدكتور محمد مندور رائد أول محاولة علمية لتحليل موسيقى الشعر العربى القديم ورصد مقوماتها ، عن طريق سلسلة من التجارب المعملية الدقيقة التى قام بإجرائها فى معمل الأصوات بباريس فى أثناء وجوده فى فرنسا للدراسة فى الفترة الواقعة مابين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٣٩ . وقد نشر ملخصا لهذا البحث الذى لايزال مخطوطا إلى اليوم ، فى مجلة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية (العدد الأول سنة ١٩٤٣) ، ثم عاد فأشار إلى النتائج التى توصل إليها فى مقالة له عن موسيقى الشعر العربى نشرت مرتين : الأولى فى مجلة « الرسالة » والثانية فى كتابه « فى الميزان الجديد » ، وقد تأثر كثيرون بهذه الدراسة التى نشرت نتائجها ملخصة فى المجلتين المذكورتين ، ولكنهم صمتوا عن الإشارة إليها أو ذكر اسم صاحبها ، ومع ذلك فلم يضف أحد شيئا جديدا إلى النتائج التى توصل إليها الدكتور مندور ، ذلك أنها ثمرة تجارب معملية ، على عكس الآراء الأخرى التى تأسست على فروض نظرية وجدلية .

وتتألف هذه النظرية الصوتية فى تفسير الشعر العربى القديم من جزئين : **الأول** : خاص بوصف « عروض الخليل » ؛ ويذهب فيه إلى أن « الخليل قد وضح حقيقة أساسية فى الشعر العربى لانستطيع أن نغفلها ، وهى انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية ، كما هو الحال فى الرجز والهزج وغيرهما ؛ وتفاعيل متجاوبة ، (التفعيل الأول يساوى الثالث ، والثانى يساوى الرابع) كما هو الحال فى الطويل والبسيط وغيرهما » . وهو يرى أن عيب هذا العروض يتركز فى أن الخليل لم يكتشف الوحدة الصوتية التى يتألف منها الكلام ، وهى « المقطع » ؛ وذلك لسببين : أحدهما عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة التى نسميها حركات (الفتح والضم والكسر) فى صلب الكتابة العربية ، فى الوقت الذى نكتب الطويل منها (الألف والواو والياء) . ومن ثم لم يفطن الخليل « إلى أن الحروف الصائتة القصيرة تكون مع الحرف الصائت الذى توضع فوقه كحركة ، مقطعا تاما مستقلا » . والسبب الثانى ، أن اللغة العربية ، مثل غيرها من اللغات السامية ، تغلب فيها الحروف الصامتة ، مما جعل الخليل يظن أن التتابع إنما يقع فى الحركات والسكنات ...... » . وينتهى إلى القول بأن قصور عروض الخليل لاينبغى أن يحجب عنا الحقيقة اللغوية التى تصدق على كل اللغات ، وهى أن « المقطع » الصوتى هو وحدة الكلام .

ويخلص الجزء الثانى لوصف النظام الموسيقى للشعر القديم الذى يراه نظاما معقدا يعتمد على أساسين هما : « الكَمّ » و« الإيقاع » . و« الكم » هنا ليس كم المقاطع ولكنه « كم التفاعيل » . ذلك أن المقاطع تتعرض ، بسبب مايدخل عليها من زحافات وعلل ، للنقص ؛ الأمر الذى يستحيل معه تحقق هذا الأساس الكمى بصورة صوتية صحيحة .

ويتحقق الأساس الأول لموسيقى الشعر وهو « الكم » من خلال وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة ، هى التفاعيل . وتتكون التفاعيل من أربعة أنواع من المقاطع الصوتية فى اللغة العربية هى :

١ - مقطع قصير مفتوح ؛ ويتكون من حرف صامت وحرف صائت طويل (ألف أو واو أو ياء - حروف اللين) مثل « كا » فى كلمة كانت .

٢ - مقطع طويل مزدوج - ويتكون من حرف صامت ، وحرفين صائتين مثل : بيـ ، فى بيت .

٣ - مقطع مغلق ، ويتكون « من حرف صامت » ، ثم حركة فحرف صامت آخر مثل : « تن » فى بيتن (بالتنوين) » .

والحرف الصائت فى هذا المقطع قصير دائماً فى اللغة العربية ، وليس له استثناء إلا فى حالات محددة ؛ أهمها حالات الوقف على الاسم المُنَوَّن مثل : « نار » ، وكذلك الوقف فى حالتى التثنية والجمع مثل : محمدان ، ومحمدون . ومن هذه الحالات من الوقف يخرج المقطع الرابع وهو :

(٤) مقطع طويل مغلق حرفه الصائت طويل ، مثل « نـار » ، و« دان » و« دون » فى المثنى والجمع لكلمة « محمد » .

أما الأساس الثانى ، وهو « الإيقاع » rhythm فينتج مما يسميه الدكتور مندور بتردد « الارتكاز » ؛ ويعنى به الضغط الذى يقع

على المقاطع ، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب ، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن ، وهو ما يعرف فى كتابات اللغويين العرب المحدثين بـ « النبر » .

وقد قام الدكتور مندور ، لتحديد مواضع الارتكاز على المقاطع الصوتية فى البناء الموسيقى للشعر ، بتحليل ثلاثة من البحور الشعرية ، اثنان منها من البحور متجاوبة التفاعيل (الأول يساوى الثالث ، والثانى يساوى الرابع) هما : الطويل والوافر ، والثالث وهو البسيط ، من البحور متساوية التفاعيل . وقد انتهى إلى استخلاص النتائج الآتية :

أولاً : أن التفاعيل المزحفة قد ساوى كمها فى النطق كم التفاعيل الصحيحة ، بل زاد عليها فى بعض الأحيان . كما أن فروقا واضحة فى الكم قد ظهرت بين التفاعيل المتساوية . وهو يفسر ذلك (المساواة والزيادة) بعمليات التعويض التى نقوم بها عند قراءة الشعر بطريقة آلية ، وهو تعويض يحدث بطرق مختلفة : منها تطويل حرف صائت بشرط ألا ينتج عن ذلك لبس يأتى من قلب الحرف القصير بطبيعته اللغوية إلى حرف طويل ، ومنها مَدُّ النطق فى حرف صامت متماد . . . ومنها الصمت بعد لفظ أو عند حرف آنى كحرف الانفجار . ومعنى ذلك أن الزحافات والعلل لا تغير شيئاً فى كم التفاعيل عند النطق ، وهى لذلك لا تكسر الوزن .

ثانياً : أن الارتكاز لا يقع إلا على مقطع طويل ؛ فإذا كان التفعيل قصيراً (مثل فعولن) وقع عليه ارتكاز واحد ، ومكانه المقطع الثانى منه . وأما التفعيل الكبير (مثل مفاعيلن) فيقع عليه ارتكازان : أحدهما أساسى على المقطع الثانى ، والآخر ثانوى على المقطع الأخير .

ولا تكاد تختلف النتائج التى توصل إليها الدكتور إبراهيم أنيس ، فيما بعد ، عن هذه النتائج فى شىء إلا فيما يتصل بمصدر المقاطع ومكان وقوع النبر عليها ؛ فبينما يتخذ مندور من التفعيل فى الوزن مصدراً للمقاطع الصوتية التى يقع عليها الارتكاز ، يجعل إبراهيم أنيس من الكلمة أساساً لهذه المقاطع ، ويوقع النبر على مقاطعها بترتيب عكسى ، يجعل منها مقاييس غير دقيقة ؛ ذلك أنه لا وجود للكلمات فى الوزن الشعرى ، لأنها تنحل إلى مقاطع صوتية فى بناء تتداخل فيه الكلمات بعضها مع بعض تداخلاً صوتياً تفقد فيه كل كلمة وجودها الصوتى المستقل ؛ ومن ثم فإن تحديد النبر على مقاطعها فى هذه الصورة المستقلة يعنى « خلعها » من هذا البناء الصوتى المترابط .

(٤) ولكن هذه المحاولة الخصبة ، على الرغم من جدتها واعتمادها على وسائل معملية حديثة ، لا تقدم لنا وصفاً صوتياً دقيقاً وكاملاً إلا لوجه واحد من موسيقى الشعر العربى القديم ، هو « الموسيقى الخارجية » ؛ أما الوجه الآخر ، الذى يشخص قدرة الشاعر الإبداعية فى بناء موسيقى القصيدة ، ويحقق لها تنوعها وتجددها وانفلاتها من أسر هذه « السيمترية » المتمثلة فى أطر الأوزان المعروفة ، ونعنى به « الموسيقى الداخلية » ، فلم يظفر بعناية الدارسين من القدامى والمحدثين ، إلا فى إطار بعض الملاحظات الذوقية العامة التى نقع عليها فى كتاباتهم . . . ومع ذلك فإن لدينا مصدراً قديماً أصيلاً لهذا النوع من الملاحظات ، التى جاءت فيه وليدة ذوق فردى ، ولكنها بُنيت فى إطار هذا الذوق الفردى نفسه بناء جمالياً خاصاً ، نحوياً وبلاغياً ، يجعل منه عملاً علمياً رائداً ، نعنى به كتابى عبد القاهر الجرجانى : « دلائل الإعجاز » ، و« أسرار البلاغة » ، اللذين يؤلفان بمباحثهما المتنوعة ، وتحليلاتها الخصبة ، نظرية متكاملة فى النظم ، تجمع فى صيغتها النقدية بين سائر الأبنية النحوية واللغوية والبيانية والصرفية فى النص الذى يدرسه ، تلك التى تؤلف بتكاملها هذا الانسجام الصوتى الذى اصطلحنا على تسميته بـ « الموسيقى الداخلية » . ومن ثم فإن أية متابعة واعية لتجميع هذه الملاحظات وتصنيفها فى « كل » عام من شأنها أن تفك مغاليق هذا النظام الصوتى الذى يجمع بين الإيقاع والكم ، وتكشف عن أسراره ، وهو عمل يحتاج إلى دراسة مستقلة لا أظن أننا قادرون عليها الآن .

وينبغى أن تتخلى أية محاولة لرصد أصول « الموسيقى الداخلية » للشعر القديم والحديث عن سائر الظواهر الصوتية الأخرى التى تحدثها القراءات المختلفة (أى الطرائق الفردية فى إنشاد الشعر) ، وما ينطوى فيها من ترنيم وتجويد وتنويع فى غناء المقاطع الصوتية المختلفة ؛ فهى وليدة لهجات وأذواق خاصة ولا صلة لها ألبتة بالبناء الصوتى الحقيقى للغة من حيث إنه نظام مثل غيره من أنظمة اللغة الأخرى ، محكوم بقواعد ثابتة لا تتغير إلا فى ضوء قانون التطور العام الذى يحكم اللغات بعامة . وإهمال هذه الظواهر الصوتية الطارئة يفضى بنا إلى ملاحظة إطارين موسيقيين متنازعين فى القصيدة الواحدة ، ينشأ أحدهما من طبيعة الوزن الذى يروق للشاعر ، لسبب أو لآخر ، أن ينظم فيه قصيدته ، بتفاعيله المتجاوبة أو المتساوية . وهذا الإطار الصوتى من أوضح العناصر الموسيقية فى القصيدة ، وأكثرها دورانا فى كتابات النقاد ، مع أنه ليس أهم هذه العناصر كما سوف نرى . ويحتاج هذا الإطار الوزنى ، لكى يؤدى وظيفته ، إلى أن يملأ الشاعر أدراجه من التفاعيل المختلفة بعناصر لغوية يشكل من خلالها مضمون قصيدته .

وينشأ من هذه العناصر اللغوية التى يتخيرها الشاعر تخيراً ، الإطار الثانى الذى يتمثل فى النظام الصوتى الخاص للوحدات اللغوية والنحوية والصرفية والأسلوبية ، تلك التى يؤلف منها

بناء القصيدة اللغوى . وهو بناء يختلف من شاعر إلى آخر ، لاختلاف طبيعة التشكيل الصوتى لهذه الوحدات اللغوية نفسها ، وتفاوت قدرات الشعراء ، واختلاف أذواقهم ، وتنوع معاجمهم اللغوية .

ومن الواضح أن كلاً من هذين الإطارين يحرص على تثبيت مقوماته الصوتية حتى تظل له شخصيته المتميزة ، ولا تفسد ماهيته الموسيقية أو اللغوية بفساد تشكيله الصوتى ؛ وهذا هو معنى قولنا إن القصيدة القديمة محكومة ، من الناحية الصوتية ، بإطارين يتنازعان موسيقاها : إطار الوزن (أو البحر العروضى) ، وإطار الوحدات اللغوية بتشكيلاتها الصوتية الخاصة . ومهمة الشاعر الحق ، أو فلنقل عبقريته ، موكولة إلى قدرته على « مصالحة » هذين الإطارين بما يقيمه من علاقات ووشائج فنية خاصة بينهما ، تتيح لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية ، والمشاركة فى بناء « الشخصية الموسيقية » للقصيدة أو المقطوعة الشعرية من ناحية أخرى . أما حين تقصر « عبقرية » شاعر ما عن تحقيق هذه المصالحة الصوتية ، لعدم قدرته على خلق علاقات وتآليف ووشائج ، فإن ذلك يعنى هزيمة أحد الإطارين : الوزن العروضى أو التشكيل اللغوى ، الأمر الذى يضطر الشاعر إلى التسليم بواحد من شيئين : سلامة الوزن ، أو صحة الوحدات اللغوية ، وهو ما يسميه اللغويون بـ« الضرورة الشعرية » . وقد كثرت هذه الضرورات فى قصائد الشعر القديم كثرة واضحة حملت ابن عصفور على القول بأن « الشعر نفسه ضرورة » ، كما حملت ابن جنى على اعتبارها رياضة عقلية تعكس قدرة الشعراء على التصرف فى اللغة أكثر مما تعكس ضعفهم وعجزهم عن تمثل قواعدها ، على نحو يجعل منها نوعاً ما من التطور النحوى واللغوى والعروضى الذى يتحول ، لكثرته واطراد وروده فى قصائد الشعر ، بمرور الزمن ، إلى صيغ « صحيحة » تفرض نفسها على النظام اللغوى والموسيقى ، وبذلك يصبح التحريف اللغوى فى الشعر من وسائل التطور اللغوى الكثيرة ، تلك التى تطرد فى جميع اللغات بلا استثناء . ولعل فى هذا ما يفسر صمت سيبويه عن ذكر لفظ « الضرورة » فى مواضعها المختلفة فى « الكتاب » ، وافتراضه أن الشعراء لا يضطرون لشىء إلا وهم يحاولون به وجها . وهو تفسير للضرورة الشعرية قد غلب على آراء النحاة الآخرين الذين يرون « أن الضرورة لابد أن تكون إما رجوعا إلى أصل غير مستعمل ، أو تشبيها بجائز » .

وبصرف النظر عن اختلاف آراء القدامى حول قبول الضرورات الشعرية أو رفضها ، فإن الذى يهمنا إثباته هنا أنها وليدة هذا « التنازع » المستمر فى القصيدة الشعرية بين هذين الإطارين الصوتيين . ونريد الآن أن ندخل إلى عالم الشاعر الفنى كما تشخصه هذه المحاولات من المصالحة الصوتية لنكشف ، قدر ما تسعفنا به قدرتنا وخبرتنا ، عن بعض الوسائل التى كان الشاعر القديم يخلق بها وشائج ، ويقيم علاقات بين تشكيلات البحور الشعرية وأبنية الوحدات اللغوية على اختلافها وتنوعها .

ونختار من هذه الوسائل المتنوعة اثنين من العناصر تكثر الإشارة إليها فى كتابات القدامى والمحدثين عن موسيقى الشعر العربى ، القديم والحديث ، هما :

التكرار وما يتصل به من التقطيع الصوتى ، وأصوات اللين .

(١) وعلى الرغم من أن التكرار منبع « الإيقاع » فى موسيقى الشعر ، فقد اتخذ النقاد المحدثون من وروده فى مقاييس الخليل العروضية ، موضوعاً للهجوم على موسيقى الشعر العربى القديم ، ووصفها « بالسيمترية » والرتابة والعجز عن استيعاب أحاسيس الشعراء وعواطفهم المتنوعة ، على نحو ما رأينا فيما نقلناه من نصوص نقدية . ونتساءل : هل كان التكرار كذلك ؟

ونحتاج ، للإجابة عن هذا التساؤل ، إلى أن نفرق بين نوعين من التكرار يخلط بينهما النقاد خلطاً ورطهم ، فيما نعتقد ، فى هذه الأحكام الفنية الظالمة التى وصفوا بها موسيقى الشعر القديم ؛ هما التكرار الصوتى الذى يحققه الشعراء بانتقاء المفردات واستخدام الأبنية اللغوية المختلفة استخداماً خاصاً ، والتكرار العروضى الذى ينشأ من طبيعة البناء الصوتى للأوزان التى تنحل إلى « تفاعيل » ، والتفاعيل التى تنحل إلى « مقاطع صوتية » .

ومن المعروف أن لكل لغة نظاماً صوتياً خاصاً فى اشتقاقاتها ، ولكن اللغات جميعاً على اختلاف أبنيتها وتباين خصائصها ، تتشابه أنظمتها الصوتية فى خاصية بعينها ، هى التكرار ! ومعنى ذلك أن اللغة العربية وشعرها ليسا بدعاً فى هذه الظاهرة الصوتية دون غيرهما من اللغات والأشعار الأخرى . ومن التعسف أن نخلع على موسيقى هذا الشعر خصائص صوتية بمقاييس أو أدوات قاصرة ، ابتدعناها ابتداعاً لتعاوننا على وصفها والكشف عن مقوماتها . ونسارع فنقرر ، دون الدخول فى تفاصيل دقيقة ، أن مراجعة النظام الصرفى فى اللغة العربية ، تطلعنا على هذه الحقيقة اللغوية ، وهى أنها تتألف من مجموعة ضخمة من « **الأصول الثابتة** » المبهمة ، فى شكل كلمات مبنية من « الصوامت » وحدها ، يعبر كل أصل منها عن معنى عام ، تخرج منه فى إطار هذا المعنى العام نفسه ، مشتقات تعبر عن حالات مختلفة من الاستعمال . وفى عبارة أوضح ، إن هذا « الأصل » « ذو واقع لغوى حقيقى مكون من : « دال » ، هو مجموعة صوامت معينة ، ومدلول : هو الفكرة العامة المرتبطة بهذه المجموعة من الصوامت »(٦) .

ويعنينا هنا دون أى شىء آخر ، أن نتعرف طريقة اللغة فى استنبات هذا الفيض من المشتقات من هذا الأصل الثابت أو ذاك . ويظهر لنا من استقراءات اللغويين أن هذه الأصول المبنية من الصوامت وحدها ، تتوزع فى ثلاثة أنواع يومىء وجودها إلى حقيقة تاريخية وتطورية بعينها :

أصول ثنائية ، وهى التى تتألف من صامتين ، وعددها فى اللغة العربية قليل قلة ملحوظة ، فلا تزيد فى عددها « على سبع وثلاثين كلمة هى ذاتها أصولها » ؛ **وأصول ثلاثية الصوامت** ، وتشكل الجانب الأكبر من المفردات اللغوية . أما النوع الثالث ، فهو **أصول رباعية الصوامت** ؛ وعلى كثرة ما تسجله المعاجم منها ، فإن ما يرد منها فى النصوص العربية القديمة قليل جداً . فالقرآن الكريم ، مثلا ، لم يستخدم من الأصول الرباعية سوى « خمسة عشر أصلاً . . . فى مقابل ١١٦٠ أصلاً ثلاثياً »(٧) . والحقيقة التاريخية والتطورية التى قلنا إن هذه الأصول تعكسها ، تتمثل فى أن اللغة العربية قد مرت عبر تاريخها الطويل بثلاث مراحل متميزة : الأولى بدائية ، كانت أصول اللغة فيها أصولا ثنائية ؛ والثانية متطورة ؛ وقد غلبت فيها الأصول الثلاثية على الثنائية ، فَقَضَتْ عليها أو كادت ؛ أما المرحلة الثالثة فهى تلك التى لاتزال تعيشها اللغة العربية ، وهى مرحلة أخذت الأصول الرباعية فيها تتسلل إليها ولكنها لم تستطع بعد أن تتغلب على الأصول الثلاثية التى استقرت فيها منذ وقت طويل مضى .

وبصرف النظر عن صحة هذا الاستنتاج أو عدم صحته ، فإن مقارنة هذه الأصول بعضها ببعض من ناحية ، ومقارنة مشتقات كل أصل منها بهذا الأصل نفسه من ناحية أخرى ، تسلمنا إلى حقيقة أن الانتقال من الثنائى إلى الثلاثى ، ومن الثلاثى إلى الرباعى ، واستنبات هذه الصيغ الاشتقاقية الكثيرة ، قد تحققا بفضل ما يعرف بـ « التحولات الداخلية » فى الصيغة الاسمية والفعلية ، وهى تحولات تعتمد فى أساسها على « التكرار » الذى تخلقه بوسائل مباشرة أحياناً ، هى التضعيف وتكرار صوامت الأصل ؛ ووسائل غير مباشرة أحياناً أخرى ، هى الإلصاق (السوابق واللواحق) والمصوتات (أى أصوات اللين) ؛ وهو تكرار مركب يقع أحياناً فى بنية الصيغة الاسمية أو الفعلية ذاتها ، كما يقع فى كل الأحيان ، بين مشتقات الأصل الواحد جميعها . ومعنى هذا كله أن « التكرار » من الظواهر الأساسية فى اللغة العربية ، سواء فيما يتصل ببناء الأصول أو استنبات المشتقات ، ولا نظن أن الشاعر القديم كان يستطيع أن يهرب من مواجهة هذه الحقيقة اللغوية إلا بالهرب من لغته العربية إلى غيرها من اللغات ! وعلى العكس فقد نجح فى أن يخلق من هذا « التكرار » تنوعاً موسيقياً بديعاً ، يعلو على هذه الرتابة التى تصاحب التكرار عادة . وقارىء الشعر الجاهلى بخاصة والقديم بعامة ، يلاحظ أن الشعراء كانوا يحرصون على كسر حدة هذا التكرار الذى يفرضه عليهم بحر القصيدة وأبنيتها اللغوية ، بخلق صيغة أخرى مركبة منه . أو بعبارة أوضح ، فإن هؤلاء الشعراء عمدوا إلى إبطال رتابة التكرار بتنويع التكرار نفسه ، وذلك بإحداث أصوات بعينها تتكرر فى كل بيت على حدة ، فتخلق فى داخله « جناساً صوتياً » من ناحية ، وتختلف من بيت إلى آخر فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى ، ما يصح أن نسميه « طباقاً صوتياً » من ناحية أخرى

وقد حقق الشاعر القديم هذا « التكرار الصوتى » المركب فى أشكال ثلاثة : أولها تكرار حروف بعينها فى كل بيت شعرى على حدة ، وثانيها تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيراً صوتياً خاصاً ؛ ويتمثل الشكل الثالث لهذا « التكرار المركب » فى توالى حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروى . وكان الشعراء كثيراً ما يجمعون بين شكل أو أكثر من أشكال هذا التكرار الصوتى فى البيت الشعرى الواحد ، وبذلك تحقق لهم خلق صيغة صوتية مركبة ، أبطلوا فيها التكرار بتكرار آخر كما قلنا !

(٢) وتلعب «الصوائت» أو «أصوات اللين» فى إثراء موسيقى الشعر الجاهلى وتنويعها دورا لا يقل فى أهميته وأثره عن دورها فى اشتقاق الأبنية الاسمية والفعلية على نحو ما رأينا ؛ وهو دور نستطيع أن نتبينه من طريقة الأعشى فى استخدام هذه الأصوات ؛ فقد كان من أكثر الشعراء القدامى اعتمادا عليها فى تنويع موسيقاه ، وتخليصها من هذه الرتابة الصوتية التى قلنا إنها فرضت على قصائد الشعر القديم فرضا .

ويعود اختيارنا للأعشى إلى حقيقة أنه من أكثر الشعراء عناية بتعقيد الموسيقى فى أشعاره ، وأرهفهم إحساسا بوقعها ، وأقدرهم على توثيق الصلة بينها وبين معانيه ومواقفه النفسية المختلفة فى قصائده ، وقد عرف عنه القدامى ذلك فلقبوه بـ «صناجة العرب» ، وقالوا إنه سمى بذلك لذكره «الصنج» فى شعره فقال :

ومستجيب لصوت الصَّنج تسمعه
إذا ترجَّع فيه القينة الفضل

وقيل إنه سُمِّىَ بذلك لأنه كان يغنى فى شعره ؟ وقيل إن هذا اللقب يعود إلى قوةِ طبعه وحلية شعره بحيث يخيل للمرء ، إذا أنشد شعره ، أن آخر ينشد معه(٨) . وبصرف النظر عن صحة هذه الآراء فى تفسير لقب الأعشى أو عدم صحتها ، فإننا أمام حقيقة بعينها ، هى أن شعر الأعشى قد عُرِف بين القدماء بخاصية صوتية حملتهم على تقديمه على غيره من شعراء

الجاهلية ، هى تلك العذوبة الموسيقية التى تخيل لقارىء شعره أن آخر ينشد معه . ولعل فى هذه العذوبة ما يشى بصلة ما بين موسيقى الأعشى وفتنته بأصوات اللين فى أشعاره ؛ فليس عبثا أن ينسب القدماء إلى الأعشى معرفته بالغناء ، وحرصه على غشيان مجالسه ، وإكثاره من أصوات اللين فى قصائده .

وتنحصر أصوات اللين فى نوعين من الأصوات : الأولى ، أصوات اللين القصيرة ؛ وتنشأ من ثلاث حركات هى : الضمة والكسرة والفتحة ؛ والثانية ، أصوات اللين الطويلة ؛ وتنشأ من ثلاثة حروف هى ألف المد ، وياء المد ، وواو المد .

ومن الواضح أن الفرق بين هذه الحركات وتلك الحروف ليس سوى فرق كمى ؛ ذلك أن ألف المد ليست سوى فتحة طويلة ، وواو المد ضمة طويلة ، وياء المد هى كذلك كسرة طويلة ، وفى ذلك يقول ابن جنى (سر صناعة الإعراب : ٦٥) :

«اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين وهى : الألف والواو والياء ؛ فكما أن هذه الحروف ثلاثة ، فكذلك الحركات ثلاث ؛ وهى : الفتحة والكسرة والضمة ، وقد كان متقدمو النحاة رحمهم الله تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة ، وقد كانوا فى ذلك على طريقة مستقيمة . ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتى هن حروف توامّ كوامل ، قد تجدهن فى بعض الأحوال أطول وأتمّ منهن فى بعض ، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدغم نحو : يشاء ، دابة ، وهن فى كلا الموضعين يسمين حروفا كوامل . فإذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغارا بأبعد فى القياس منه . ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذى هى بعضه» .

وفى كلام ابن جنى ما يدل على وعيه المبكر بتلك الحقيقة الصوتية التى أثبتتها المعامل اللغوية الحديثة ، وهى أن أصوات اللين ، الطويلة والقصيرة ، ليس لها فى ذاتها طول (زمن) صوتى محدد ، ولكن أطوالها الزمنية تتغير ، طولا وقصرا ، بتغير طبيعة البناء الصرفى للمفردات التى تدخل فى بنائها من ناحية ، ومكان هذه المفردات فى السياق اللغوى الذى تدخل فى تأليفه من ناحية أخرى . وقد كان لهذه الخاصية الصوتية التى تميز «أصوات اللين» من غيرها من أصوات اللغة الأخرى ، أثره وأهميته فى موسيقى الشعر القديم ؛ فقد استغلها الشعراء القدامى استغلالا واسعا فى تنويع موسيقى قصائدهم ، والملاءمة بينها وبين مواقفهم الشعورية المتغيرة ، وما ينشأ عنها من معان وصور . وفى اختصار ، إن الشعراء القدامى قد وظفوا أصوات اللين توظيفا فنيا خاصا يجعل من البناء الصوتى والموضوعى والشكلى لكل قصيدة وحدة متكاملة ذات خصائص فنية وصوتية جديدة . ولعلنا ندرك الآن أن دخول «أصوات اللين» فى بناء التفاعيل العروضية قد جعل منها أبنية صوتية معقدة ومتجددة ؛ فليس للحركة والسكون اللذين يدخلان فى بناء التفاعيل أطوال ثابتة ، لا فى ذاتها ولا فى مواقعها من أبيات القصيدة وأغراضها المختلفة كما قلنا .

ولا يتسع المجال هنا لدراسة هذه الظاهرة الصوتية ، ظاهرة أصوات اللين ، دراسة تجريبية معملية تكشف عن دورها فى تنويع موسيقى الشعر القديم . ومن ثم فسوف نكتفى بتقديم دراسة وصفية لثلاث مقطوعات من شعر شاعر جاهلى كان مولعا باستغلال أصوات اللين فى بناء موسيقى أشعاره ولعاً حمل القدماء على تلقيبه بصناجة العرب ، هو الأعشى[9] ؛ فيروى أبو الفرج عن يونس قوله ، حين سئل : من أشعر الناس ، أنه قال : « لا أومىء إلى رجل بعينه ، ولكنى أقول : امرؤ القيس إذا غضب ، والنابغة إذا رهب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب » ! كما يقول عنه ابن رشيق ، إنه يخيل للمرء إذا أنشد شعره أن آخر ينشد معه !

وندخل إلى هذا الوصف بملاحظتين عامتين على موسيقى الأعشى كما تشخصها أشعاره التى صحت نسبتها إليه ؛ هما أنه قد انصرف ، فى أكثر قصائده ، إلى العناية بصوت بعينه من أصوات اللين ، هو « ألف المد » أو الفتحة الطويلة كما يسميها القدماء ، كما حرص فى كثير من قصائد المديح والهجاء على إيثار القوافى المطلقة التى كان يمطها مطا ، والربط بينها وبين « ألف المد » ربطا خاصا . ومعنى ذلك إذا صح ما نذهب إليه من الوصف والاستنتاج ، أن الأعشى كان يقيم صلة صوتية بين معانى شعره وموسيقاه ؛ وأن هذه الصلة قد أثمرت ، كما تدل أشعاره ، نوعين من الموسيقى : بطيئة وسريعة ، كان يوظف كل نوع منها فى موضوعات ومواقف معينة . ولعل فى هذه الأبيات التى نجتزئها من قصيدة له طويلة فى المديح ، يصف فيها ولعه بشرب الخمر وأثرها فى نفسه ، ويصف أحد مجالسها التى كان يكثر من حضورها ، ما يشخص هذه الصيغة الموسيقية الخاصة بشعر الأعشى ، المتمثلة فى إيثار القوافى المطلقة وألف المد ، وخلق نمط بعينه من الأنغام الموسيقية البطيئة التى تحمل إلى القارىء ولع الأعشى بالخمر وتذوقه لمتعة شربها ولعا وتذوقا خاصين :

أجدّك لم تغتمض ليلة   فترقدها مع رقّادها

. . . .

وأنبض مختلط بالكرا   م لا يتغطى لإنفاذها ،
أتانى يؤامرنى فى الشمو   ل ليلا ، فقلت له : غادها !
أرحنا نباكر جدّ الصبو   ح ، قبل النفوس وحسّادها ؛
فقمنا ولمّا يصح ديكنا   إلى جونة عند حدادها ،
تنخلها من بكار القطا   ف ، أزيرق آمن إكسادها !
فقلنا له : هذه هاتها   بأدماء فى حبل مقتادها ؛
فقال : تزيدوننى تسعة   وليست بعدل لأندادها !
فقلت لمنصفنا : أعطه !   فلما رأى حضر شهّادها ،

. . . .

فقام فصب لنا قهوة   تسكننا بعد إرعادها
كميتا تكشف عن حمرة   إذا صرحت بعد إزبادها !

وقد مضى الأعشى يصف ، فى أبيات القصيدة الأخرى ، متعته بشرب الخمر ؛ وهى متعة ينقلها إلينا ويؤكدها من خلال نوع بعينه من « البطء » الذى يشيعه فى موسيقى الأبيات ، فيفرض على قارئها أن يتمهل فى قراءة كلماتها تمهلا شديدا يكاد يقف عند كل كلمة ، بل عند كل حرف من حروفها وحركة من حركاتها ، وكأنه يتذوق الكلمات والحروف تذوقا . وواضح أن هذا البطء الموسيقى قد تحقق بفضل مطه للحركات بفعل « ألف المد » أطول أصوات اللين ، التى راح ينثرها فى الأبيات نثرا ، واقتران هذه الأصوات اللينة بالقوافى المطلقة .

وحين نترك هذه المقطوعة إلى غيرها من شعر الأعشى فسوف نلاحظ أنه كما كان « يطيل » فى أصوات اللين أو « يمطها » مطا يحقق له بطئا خاصا فى موسيقى قصائده ، فإنه كان « يقصر » من هذه الأصوات نفسها ليخلق منها نمطا سريعا من الموسيقى ؛ وهو فى هذا كله : مط أصوات اللين وتقصيرها ، إنما يلائم بين الموسيقى والمعانى ، أو بين الأصوات والكلمات ملاءمة كانت تعينه على توفير جو موسيقى خاص يصاحب قصائده ، ويمهد لتفهم معانيه وتذوقها . ونقف - لإيضاح هذه الظاهرة - عند أبيات نجتزئها من قصيدتين مختلفتين ، نظمهما فى وزن واحد هو بحر « البسيط » ، وحشد فيها أصوات اللين حشدا ، ولكن موسيقاهما ، على الرغم من ذلك ، قد اختلفت فى كل قصيدة عنها فى الأخرى ، بطئا وإسراعا .

فأما الأولى فنختار منها هذه الأبيات :

ودّع هريرةَ إن الركبَ مرتحلُ ،
وهل تطيق وداعا أيها الرجل ؟!
غراءُ ، فرعاءُ ، مصقول عوارضُها ،
تمشى الهوينا كما يمشى الوَجى الوحل ؛
كأن مشيَتها من بيت جارتها ،
مرُّ السحابة ، لا ريثٌ ولا عجل !

. . . .

وقد غدوتُ إلى الحانوت يتبعنى
شاوٍ ، مُشِلٌّ ، شلولٌ ، شلشل ، شول ؛
فى فتية كسيوف الهند قد علموا
أن هالك كل من يَحْفَى ، وينتعل ،
نازعتهم قُضُبَ الريحان ، متكئا ،
وقهوةً مزةً راووقها خضل !
لا يستفيقون منها وهى راهنة
إلا بهات ، وإن عَلّوا وإن نهلوا ،
يسعى بها ذو زجاجات له نطف ،
مقلص أسفل السربال ، معتمل !
ومستجيب تخال الصَّنْج يسمعه ،
إذا ترجّع فيه القينةُ الفضل ،

. . . .

من كل ذلك يوم قد لهوت به ،
وفى التجارب طول اللهو والغزل

ويقول فى الأخرى :

نام الخلّ ، وبت الليل مرتفقا
أرعى النجوم ، عميدا مثبتا أرقا
أسهو لهَمِّى ودائى فهى تسهرنى
بانت بقلبى ، وأمسى عندها غلقا !
ياليتها وجدتْ بى ما وجدتُ بها
وكان حبٌّ ووجدٌ دام فاتفقا
لا شىء ينفعنى من دون رؤيتها
هل يشتفى وامق ما لم يصب رهقا ؟!
صادت فؤادى بعينىْ مغزل خذلت
ترعى أغنّ ، غضيضا طرفُه ، خرقا !

كأنها درةٌ زهراءُ أخرجها
غواصُ دارين ، يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججا مذ طرّ شاربه
حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
لا النفسُ توئسه منها فيتركها
وقد رأى الرغب رأى العين فاحترقا
ومارد من غواة الجن يحرسها
ذو نيقة ، مستعد دونها ترقا !

ليست لـه غفلة عنهـا ، يـطيف بهـا
يخشى عليهـا سُـرَى السـارين والسـرقـا
حـرصا عليهـا ! لـو ان النفس طـاوعهـا
منـه الضـمـير لبـالى اليـوم أو غـرقـا !
....

وتعكس أبيات المقطوعة الأولى موقفا خاصا للشاعر يتمثل فى إقباله على الحياة إقبالا يشخصه بوسيلتين : الإلحاح فى وصف مغامراته العاطفية ، والإدلال على صاحبته بكثرة من عرفهن من النساء ؛ والإسراف فى وصف ولعه بالخمر بوصف مجلس من مجالسها ، التى كان يكثر هو وأصحابه من غشيانها ؛ وكأنه بذلك يتخذ من المرأة والخمر رمزين يعادل بهما موقفه من الحياة . ويهمنا من هذه الأبيات ، حرص الشاعر على الملاءمة بين الموسيقى والمعانى ، أو فلنقل حرصه على الملاءمة بين الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة ، تلك التى كان لا يريد أن يفوته شىء منها ، وبين موسيقى قصيدته ؛ فعلى الرغم من أنه أخذ ينثر فيها أصوات اللين نثرا ، فقد استطاع تقصير هذه الأصوات الطويلة والملاءمة بينها وبين الجو النفسى الذى أخذ يـذيعه فى القصيدة جميعا ، جو اللهفة والمتعة . وقد حقق ذلك بالحرص على ألا يمد روى قوافيه كما اعتاد أن يفعل فى قصائده الأخرى ، حتى لا يعطى لقارىء هذا الشعر فرصة التمهل عند القافية قبل أن يستأنف قراءة البيت التالى ، أو قل قد أزال من طريق القارىء هـذه « المحطات » التى كـانت تضطره إلى التـوقف عنـدهـا ، والتمهل فى اجتيازها ؛ وهو تمهل رأيناه يسرى ، بفضل هذه القوافى ، فى أبيات هذه القصيدة جميعا .

وعلى العكس من ذلك ، فإن موسيقى المقطوعة الثانية تتصف بالبطء الشديد ؛ ذلك أننا أمام أمرين يضفيان عليها جوا نفسيا حزينا : أحدهما ، هذه الصورة التى يرسمها لصاحبته ، صورة المرأة المنعة التى يحميها أهلها ، ويوكلون بها ماردا من « غواة الجن يحرسها » ؛ وهو مارد كما نفهم من أبيات القصيدة ، قد حال بينه وبينها ، بحيث استحالت ، بسبب ذلك ، إلى أمل بعيد المنال ، يتطلع الشاعر إلى الفوز به دون جدوى !

والآخر ، هو حبه العظيم لهذه المرأة التى « غلقت قلبه » وأعجزته عن افتكاكه منها ؛ إلى آخر هذه المعانى التى راح يرددها فى هذه الأبيات وغيرها من أبيات القصيدة الأخرى .

والمهم أن هذا البطء الموسيقى قد تحقق للقصيدة بالوسائل اللغوية نفسها التى رأيناه يستغلها فى خلق موسيقاه ذات الإيقاع السريع المتوالى فى مقطوعته الأولى ؛ أعنى أصوات اللين ، و« الألف الطويلة » من بينها خاصة !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عند الخصائص الصوتية الأخرى لشعر الأعشى ، أو شعر غيره من شعراء الجاهلية فى هذه الفترة التى سبقت ظهور الإسلام ؛ فقد خطا الجاهليون بموسيقى الشعر خطوات واسعة ، وتطوروا بوسائلها تطورا ملحوظا ، لم يفطن إليه الدارسون ، القدامى والمحدثون ، لسبب بسيط ، هو أنهم لم ينجحوا فى استنباط مقياس يقيس موسيقى الشعر قياسا دقيقا بشكليها الداخلى والخارجى ؛ كما أنهم ، فيما يصدرونه من أحكام تقويمية ، يعتمدون على أنماط وقواعد ثابتة ، أو على الأقل ، أضفوا عليها صفة الثبات ، راحوا يقيسون عليها التراث القديم والحديث من خلال نظرة معيارية صارمة ، على نحو حال بينهم وبين ملاحظة التطور الذى أخذ يجد على اللغة والأساليب والدلالات والموسيقى وغيرها من عناصر النص الأدبى ، فى العصور الإسلامية التالية . وهذا كله : أصول الشعر القديم الأخرى ، من اللغة والصورة والموضوعات ، والتطورات التى حققتها الحركة الشعرية فى تاريخها الطويل ، تحتاج إلى دراسة أخرى أكثر تفصيلا ، نكشف فيها عن مقومات هذا الشعر ووسائله الفنية ، وأثره العظيم فى تراث المحدثين من الشعراء .

الهوامش :

(١) لا نستطيع هنا أن نتتبع هذه الكتابات ، سواء فى العربية أو فى اللغات الأجنبية ، لكثرتها وتنوعها ، ولكنا نكتفى بالإحالة على هذه الأعمال : S. Moreh, Modern Arabic Poetry, pp. 216 - 266. وهو الفصل الثالث من الكتاب ؛ ويناقش فيه تأثير الشعر والنقد الغربيين ، وبخاصة شعر « إليوت » ونقده على الشعر العربى الحديث .

و : M. Abdel - Hai, Shelley and the Arab, (JAL, vol. III, 1972, pp. 72—89)
و : Arieh Loya, Al - Sayyab and the Influence of T. S. Eliot. (The Moslem World, 61 (1971), p. 187).

وغير ذلك من الكتابات العربية التى تذهب إلى تأكيد التأثير الغربى فى تطور الشعر المعاصر ، وإنكار أية تأثيرات عربية قديمة على حركة هذا الشعر ، ومنها اعترافات جماعة الديوان ، وكتابات النويهى ومحمود الربيعى .... وغيرهما .

(٢) راجع دراستنا عن « أشكال التجديد فى شعر الغزل » : بين القديم والجديد ، ١ - ٤٤ .

(٣) الهند القديمة : حضارتها ودياناتها : ٣٤ : ١٣٧ .

(٤) راجع أخبار جميلة فى الأغانى (دار الكتب) : ٨ : ١٩٠ - ١٩٤ .

(٥) الشعر الإسلامى والأموى : ٢٧٠ - ٢٧٣ .

(٦) الأب هنرى فليش اليسوعى : العربية الفصحى نحو بناء جديد (ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين) : ٣٥ - ٤١ .

(٧) نفسه ، وراجع ماجاء فيه عن الفعل الثلاثى ، وظواهر التكرار الصرفى فى مواضع متفرقة .

(٨) العمدة (طبع القاهرة ١٩٣٤) ١ : ١١٠ .

(٩) راجع أخباره فى : الشعر والشعراء : ١ : ٥٢٨ ؛ الأغانى (الثقافة) ٩ : ١٠٦ - ١١٠ .



الأسطورة والشعر العربي

.. المكونات الأولى

أحمد شمس الدين الحجاجي

هذا البحث يحاول أن يدرس الأسطورة وعلاقتها بالإبداع الشعرى عند العرب حتى نهاية العصر الأموى . لذا فإنه من الخير أن نوضح موقفنا تجاه الأسطورة ودورها فى عملية خلق الفنون وبخاصة فن الشعر . والأسطورة ليست خيالا كما يظن البعض فهى واقع . الخيال عملية إبداع ، أما الأسطورة فهى عقيدة تتمثل فى شعائر معيشة يرتبط بها قصص مقدس ، يقوم بعملية توضيح هذه الشعائر وربطها بالاعتقاد . وحين يتصور إنسان ما أن الأسطورة خيال فهو يعنى بالدرجة الأولى أنه اتخذ موقفا منها ، هو الكفر بها ورفضها ، وتحويلها إلى مجرد قصة خيالية تستند إلى الوهم ، وبذلك تخرج عن دائرة الدين والمعتقد . هذا الموقف يمكن وصفه بالعقلانية ، وهو يقابل فى ذلك موقف المؤمنين بها على أنهم غير عقلانيين . والناظر إلى الأسطورة من هذا المنطلق يصعب عليه فهمها أو دراستها . فدارس الأسطورة لا يشترط أن يكون مؤمنا بها ، ولكن يشترط عليه أن يدرك أنها عقيدة بالنسبة لمعتنقيها ، وأن موقفه العقلانى تجاهها لا يغير من كون الأسطورة نفسها تمثل موقفا عقلانيا آخر بالنسبة للمؤمنين بها . إن استخدام لفظة « خيال » ولفظة « إيهام » عند الحديث عن المعتقدات هو فى ذاته موقف ، ليس من المطلوب اتخاذه عند الدراسة المحايدة لأى معتقد ، وإلا اتخذ العالم دور المبشر ، فيقوم بإدانة معتقدات مخالفيه تحت شعار أنها وهم وخيال وأنها غير صحيحة . فالأسطورة ليست مرادفا للخيال أو الكذب أو الإيهام كما أنها ليست مقابلا للواقع . فهى واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك بالنسبة لمعتنقيها . ولقد حدد لويس سبنس علم الأساطير بأنه « دراسة الدين البدائى أو شكل من أشكاله الأولى عندما كان حقيقة معيشة . »[1] غير أن علم الأساطير يجاوز ذلك كثيرا ليشمل أديان الإنسان القديم والحديث والمعاصر ، إنسان ما قبل عصر الكتابة وما بعده .

والأسطورة فى بدايتها الأولى هى أم الفنون . يستوى فى ذلك المسرح والشعر والقصة والرقص والغناء والموسيقى والنحت والتصوير . فجميع هذه الفنون بدأت مع الأسطورة ، ومن العسير أن نحدد أيها أسبق فى الظهور من الآخر ، ولكن من الممكن تحديد عملية انفصال هذه الفنون عن الأسطورة . فلقد كانت بعض هذه الفنون جزءاً من الأسطورة ، وبعضها الآخر جزءاً من الشعيرة المرتبطة بها . ولم تنسلخ هذه الفنون عن الأسطورة إلا حين تحدد لشعائر هذه الأسطورة مكان خاص تؤدى فيه ، هو المعبد . .

لقد كان الإنسان الأول ، أو إنسان ما قبل عصر الكتابة ، يعيش الأسطورة فى حياته اليومية ، ويؤدى الشعائر كلما أحس بحاجة اقتصادية واجتماعية ونفسية لأدائها . وحين أنشىء المعبد وتحددت الأسطورة فى نظرية لاهوتية متكاملة وأصبح لها رجال متخصصون ، هم رجال الدين أو الكهنة ، وأصبح هذا المعبد

هو المكان المخصص لأداء هذه الشعائر ، تمت عملية الفصل بين الأسطورة والفن . وتدريجيا تمت عملية فصل أخرى كبيرة بين المعبد وخارج المعبد وبين رجال الدين والعابدين . وأصبح للأسطورة فكر خاص بها وفلسفة معقدة إلى حد كبير لا يفهمها إلا الخاصة . وأدى ذلك إلى أن أصبحت الشعائر فى معظمها غير مفهومة لجمهور العابدين . وهنا أخذت بعض الشعائر تنسلخ عن المعبد لترضى احتياجات غير دينية لدى الناس . وليس معنى خروج هذه الشعائر من دائرة المعبد أنْ فقدها المعبد ، فقد ظل المعبد محتفظاً بها بشكل من الأشكال ، وظلت شعائر دينيةً لها طابع مختلف عن الفن . ولقد احتوى المعبد فى مصر القديمة وفى الهند المعاصرة وفى كثير من الأديان الحية الآن على هذه الشعائر دون أن يطلق عليها لفظ فن .

وبالنظر إلى الشعيرة الدينية ، وما انسلخ عنها من فنون ، يمكن تحديدها بالشكل الآتى :

شعيرة مرتبطة بالأسطورة ← واقع ← مقدس

فى مقابل

شعيرة منسلخة عن الأسطورة ← خيال ← دنيوى

وبمعنى آخر ، أنه حين انفصلت الشعيرة عن المعبد انقسمت إلى قسمين : قسم ارتبط بالدين ، وقسم خرج عنه . وما ارتبط بالدين فهو واقع وهو مقدس . وما خرج عن الدين فهو خيال وهو دنيوى . وهو فن ، وكل ما هو فن ارتبط بالخيال .

***

ولقد كانت بداية الشعر مع الأسطورة . فالإنسان الأول فى موقفه من الطبيعة ومحاولته أن يتواءم معها حاول أن يتحكم فى نفعها وضررها ، بدأ تحكمه هذا بالكلمة . وعلاقة الكلمة بالأسطورة شىء مهم جدا فى دراستها . لقد فسر رجْلان Re- glan الأسطورة بأنها « ليست شيئاً أكثر من كونها صيغة من الكلمات المرتبطة بالشعيرة »(٢) . وإنى أذهب إلى أبعد مما يذهب رجلان إليه ، فالكلمة هى نفسها الأسطورة ، هذا إذا ما ارتبطت بالعقيدة . فالإنسان الأول رأى فى الكلمة أول قوة حية Animism يستطيع بها أن يدفع أذى الطبيعة الحية والصامتة وأن يعيش معها فى انسجام . وحين أدرك بتجربته أن لمظاهر الطبيعة قوى كامنة فيها Mana ، لها القدرة على ضرّه ، وكانت الكلمة دائما هى القادرة على التحكم فى الـ Mana أو الروح الكامنة فى الأشياء فتمنعها من العمل ضده ، لم تتغير قداسة الكلمة . وحين تطور تفكير الإنسان ليحدد معنى الألوهية ظلت الكلمة الصادرة عن الإله لها قداستها . وعلى هذا فمن المتسق أن تكون كلمة أسطورة مشتقة من لفظ Mythos التى كانت تعنى المنطوق عند اليونان .

فالكلمة هى القوة الكونية الأولى التى تعرفها الإنسان . ولقد أدركت كثير من الحضارات هذا . فقد كان لاهوت الإله المصرى بتاح مختص بالخلق ، بالكلمة . ولم تتوقف الفلسفة اليونانية عند وضع الكلمة فى إطار كونى ، كما اتخذت الكلمة فى الديانة المسيحية وضعا خاصا بها ، « فى البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله »(٣) . وهذه أول كلمات إنجيل يوحنا ، وهى تتكون من ثلاث جمل فى غاية الأهمية « فى البدء كان الكلمة » ، وهذه نفسها « الكلمة كان عند الله » ، وهذه أيضا هى نفسها « كان الكلمة الله » . هذه الجمل الثلاث منطلق المسيحية كلها . وهناك محاولات كثيرة لرد هذه الكلمات إلى تأثير الفلسفة اليونانية ، وقد يكون هذا صحيحا ، ولكن من الخير أن يضاف إليه المعتقد الشعبى للمجتمع الذى كان يعيش فيه يوحنا . فقداسة الكلمة لم تكن بعيدة عن الأميين فى ذلك الوقت . وعلى أية حال فإن الكلمة المقدسة التى احتفظت بقداستها فى المسيحية لم تفقد هذه القداسة مطلقا فى أى عصر من عصور التفكير الإسلامى .

وهذه الكلمة - التى هى الأسطورة - بوصفها صوتا أخذت ألواناً عدة ؛ نُغِّمت ، وصاحبتها حركة إيقاعية وأدائية ، وانتهى بها الأمر إلى أن تُصوَّر ملونة ومنحوتة . ومن إيقاع هذا الصوت ولدت الشعيرة الأولى المصاحبة للأسطورة . وهذه الشعيرة كانت الشعر الذى استلزم أن تصاحبه فى عملية الخلق جميع الشعائر الأخرى . فميلاد الشعر هو ميلاد الدين وهو ميلاد جميع الفنون .

ويحدد لويس سبنس العلاقة بين الأسطورة والشعر بأن « بعض أشكال الشعر الأولى - وربما أنقاها - نتاج مباشر لحلقات من الانطباعات الطبيعية فى ذهن الإنسان ؛ وعلى هذا فإن الشعر والأسطورة انبثاق من الطبيعة »(٤) . وهذا القول مقارب للصحة إلا فى وضع الشعر منفصلا عن الأسطورة ؛ فلقد كانا فى البداية مرادفين لشىء واحد .

على أن بريسكوت يقف مخالفا لهذا الرأى ؛ فهو يرى أن الأسطورة « أدركت فى العقل أولا ، ثم جسدت وعبر عنها فى النحت والشعر والملحمة والمسرحية ، ومن الخطأ اعتبار هذه الفنون - وعلى سبيل المثال الدراما - على أنها ذات أصل دينى فقط . فالبدايات الدرامية كانت ذات مرة أداة لعب للتسلية وموسيقى وشعراً وعبادة - وربما كانت هذه العبادة فى اللاشعور - فى وقت لم يعرف شىء عن تمييزنا لها »(٥) .

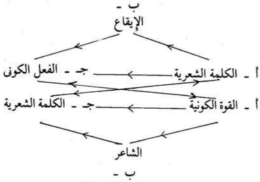
تحوى هذه الفقرة ثلاث نقاط تحتاج إلى وقفة . أولاها أن الأسطورة أدركت فى العقل ، وعبر عنها فى النحت والشعر والملحمة . وإنه لمن الصحيح أن الأسطورة قد عبر عنها بهذه

الفنون ، ولكن للشعر خاصية أخرى مهمة هى أنه كان تعبيرا عن الأسطورة كما كان هو الأسطورة أيضا . وأما الأمر الثانى فهو أنه من الخطأ اعتبار هذه الفنون ذات أصل دينى ، وأن بدايات المسرح تمت أداة لعب وتسلية ، وشاركت فيها الموسيقى والشعر والعبادة . ويحاول بريسكوت فصل هذه الفنون بعضها عن بعض ليربطها باللعب والتسلية مع أن كل أفعال الإنسان ارتبطت منذ بداية إدراكه للوجود بالأسطورة ؛ فالإنسان القديم لم يفرق بين اللعب والدين . والكلمة حينما استخدمت للعب لم تخرج عن حدود الأسطورة ؛ فالكلمة المسلية لم تخرج عن هذا الارتباط مطلقا ، إذ ليس من المفروض على الإنسان أن يستخدم كلمة أو حركة قد تؤدى إلى إثارة الطبيعة ضده . وحين يغنى الإنسان لنفسه أو للآخرين أو لماشيته فإنه يختار ألفاظه ولا يخرجها عن نطاق الأسطورة . وحين تهدهد الأم وليدها لتسليته قبل نومه فإنها تستخدم كلمات مرتبطة بالأسطورة ، وهى تعلم قدرة هذه الكلمات على أن تحفظ ابنها ، وتدفعه إلى النوم ، وتعيده إلى الحياة مرة ثانية بعد نومه . إن هذه الكلمات إن هى إلا رقى ، وطبيعتها الأساسية حفظ الطفل . أما الأمر الثالث وهو أن العبادة التى صاحبت المسرح ربما كانت فى اللاشعور فليس هناك شىء يوصف باللاشعور فى الفعل الإنسانى ، وإنما هناك مؤثر تتبعه استجابة . ولقد قامت الطبيعة فى حياة الإنسان بدور المؤثر . فالطبيعة أثرت على الإنسان فكانت الاستجابة هى الأسطورة . غير أن الاستجابة لا تستمر استجابة فقد تتحول بدورها إلى مؤثر يؤدى إلى استجابة أخرى . ولقد تحولت الأسطورة إلى مؤثر أدى بدوره إلى استجابة . وكانت الاستجابة هى الشعائر ، وتحولت الشعائر إلى مؤثر . وكانت الاستجابة هى الفن . حلقة التأثير حلقة دينامية لا تنتهى إلا بتوقف المؤثر أو تحوله إلى رافد آخر . أما عملية اللاشعور فهى عملية معقدة لا تفسر الفعل ورده . وتحول الكائن الإنسانى إلى كائن عاجز يتحرك إزاء المؤثرات بغير وعى منه . وهذا غير صحيح . ومحاولة دراسة اللاشعور فى الحضارة الإنسانية هى محاولة إبعاد الوعى وإخراجه عن دائرة النفوذ فى عملية التغيير التى قام بها الإنسان فى حركته لتطويع الحضارة . ولذلك فإننا لا نملك إلا أن نرفض تلك الفكرة التى تناقش العلاقة بين العبادة والمسرح ، والتى تفترض أن اللاشعور هو الطريق الذى أدى إلى إتمام العبادة من خلال المسرح . ويمكن تصحيح موقف بريسكوت بأن البداية الشعرية كانت بداية الأسطورة أيضا ، وكانت بمصاحبة الموسيقى والملحمة والمسرحية ، وبها جميعها أصبحت الأسطورة عبادة متكاملة .

لقد احتفظ الشعر حين انسلخ عن المعبد بعلاقته بالأسطورة « فكل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار . بمعنى خلق عالم شخصى ، عالم منغلق على نفسه تماما»(٦) . وكل لغة شعرية لها إيقاع خاص بها . هذا الإيقاع يحاكى الطبيعة – فى جانب منه . وحين نتأمل أصوات الطبيعة ، من أجمل هذه الأصوات إلى أنكرها ، نجد لها إيقاعاً محدداً واضحاً . وكذلك أصوات الحيوانات لا فرق فى ذلك بين البلبل والبومة . ولقد حاكى الإنسان هذه الإيقاعات لا لمجرد محاكاتها وإنما ليتحكم فى الطبيعة ويتجاوزها بالتأثير فيها .

وبذلك أصبحت الكلمة مؤثرا ، وأصبح الفعل فى الطبيعة استجابة لها ، وكان الإيقاع هو الواسطة فى عملية التأثير . غير أن الإنسان الأول لم يستمر فى استخدام الكلمة إلها ، وإنما تخطاها ليجعل الكلمة منطوق الإله . فالكلمة تحولت من كونها مؤثراً إلى كونها استجابة ملتقية مع الفعل ، أو هى الفعل الذى يتحكم فى الفعل ، وأصبح المؤدى هو نفسه الكاهن أو الساحر داخل المعبد ، وتحدد استخدام الكلمة فى لحظات أو مواسم معينة . ووجد أيضا مؤد آخر للكلمة ، يتلقاها عن الآلهة خارج المعبد ، ومكانه بين الناس لا يرتبط وقت تلقيه للكلمة أو إلقائها بوقت خاص ، هذا المؤدى هو الشاعر . فالفصل بين الشاعر والكاهن فى هذه المرحلة هو فصل وظيفى . فكلاهما يتلقى الوحى وكلاهما يتكلم لغة أسرار ، غير أن مكانهما مختلف ، أحدهما فى المعبد والآخر خارجه .

ويمكن تصوير التأثير (أ) والوسيط (ب) والاستجابة (جـ) وعملية تغيير الاستجابة لتكون تأثيرا فى الشكل التالى ، وبه تتضح المقابلات بين المؤثر وتحوله إلى استجابة والاستجابة وتحولها إلى مؤثر . وسيكون متواترا استخدام (أ) بدلا من التأثير ، و (ب) بدلا من الوسيط ، و (جـ) بدلا من الاستجابة :



ولقد ارتبط دور الشعر بالوحى فى معظم الحضارات . لقد كان الشاعر اليونانى يتلقى الوحى من الآلهة ، وكانت كلماته كلماتها ؛ فقد كان الشاعر اليونانى يبدأ قصيدته بـ «غنى غنى ربات الشعر»(٧) ، ناسبا كلماته إلى الآلهة معترفا بأنه ليس أكثر من وسيط . وحين يبدأ شاعر السيرة الشعبى العربى غناءه يبدأه بالصلاة على النبى فى صيغة مكررة «يا مشتاق ع النبى صلى»

أو «يا مسعدك ياالِّلى تصلى على النبى» وينهيها بـ «أعشق جمال المصطفى محمد نصلى عليه» . فهو يبدأ الملحمة بنداء إلى جمهوره يقصد منه التنبيه ، مستخدما لفظ المنادى «مشتاق» ، أو «مسعدك» ؛ ففى أحدهما يخاطب بحسه المؤمنين ، ويطلب منهم بعد ذلك الصلاة على النبى ، وفى الثانى يتحول النداء إلى دعاء بالسعادة للمستمعين إذ استجابوا للشرط الذى يضعه وهو الصلاة على النبى . ثم ينهى روايته بفعل مضارع بصيغة المفرد «أعشق جمال النبى» وفيه يجدد إيمانه بحب المصطفى ، يتبعه بعد ذلك بفعل مضارع فى صيغة المتكلمين «نصلى عليه» ، يقولها بلسانه وبلسان المستمعين ، وهو يعنى أنهم جميعا - وهو معهم - قد استجابوا لطلبه الأول . والشاعر الشعبى لا يبدأ روايته وينهيها بهذه العبارات ليجذب الجمهور نحوه ويشد انتباهه لما يقول فقط ، وإنما يستمد العون من الرسول حتى يمده بالطاقة التى تعينه فى مهمته الشعرية . فالرسول فى المعتقد الشعبى مصدر من مصادر المعرفة . ولا ينكر كثير من الصوفية دور الرسول فى المعرفة اللدنية . وليس غريبا أن يذكر ابن عربى أن الرسول أملاه كتابه «فصوص الحكم» ، كما أنه ليس غريبا أن يعد هذا الكتاب عند بعض المتصوفة من أتباع ابن عربى الكتاب الثانى بعد القرآن . فالقرآن هو الكتاب النازل على النبى ، أما الفصوص فهو الكتاب الصادر عنه[٨] .

* * *

والشعر العربى ليس بدعا بين الفنون الشعرية الإنسانية . فقد ارتبط بالأسطورة أيضا إلى حد كبير . والشعر الذى وصل إلينا من العصر الجاهلى وصل إلينا مكتملا لا تعرف بداياته على التحديد . وما بين أيدينا تم فيه الفصل بين كل من الكاهن والساحر والشاعر ، وتحددت وظيفة كل منهم ، وانفصلت عن بعضها البعض . إلا أن أدواتهم جميعا ، وهى الكلمة ، ارتبطت بالأسطورة ارتباطا تاما . وسمى كلام الكاهن بسجع الكهان ، وكلام الساحر بالرقى ، وكلام الشاعر بالشعر .

وظلت الكلمة الشعرية مقدسة ، حتى إن القول المتواتر بأن المعلقات العشر أو السبع سميت معلقات ، لأنها علقت على أستار الكعبة له معنى كبير فيما يختص بقداسة الكلمة الشعرية . وهذا الخبر سواء أكان صدقا أم مجرد قص يفسر التسمية ، فإن وجود القصة نفسها يؤكد أن الكلمة الشعرية لم تفقد قداستها عند العرب وارتباطها بالقوى الكونية . ولم تكن الكعبة إلا مركز القوى الكونية ؛ فهى بيت الله وبيت آلهة العرب جميعا . غير أن الشعر نفسه لم يرتبط بالإله الكونى الأكبر ، وإنما ارتبط بالجن . وهذا فى حد ذاته تطور فى مفهوم الخلق الشعرى يختلف عن مفهوم الخلق الشعرى عند اليونان ، يمكن رده إلى تطور مفهوم الإله فى منطقة الشرق الأوسط كله ، وهى مناطق الحدود المتاخمة للجزيرة العربية . فمنذ أن اتصل اليهود بالحضارة الفارسية تغير موقفهم من الخير والشر ، وتقبلوا ثنائية الفرس ، فجعلوا الله مرادفا للخير وقرنوا الشر بالملاك الساقط وهو الشيطان . ولقد تقبلت المسيحية أيضا هذا المفهوم عن الشر ، غير أن عالم الجن والشياطين اختلط فى الجزيرة العربية بالخير والشر . وأصبح عالم الجن والشياطين عالما متداخلا يعيش فى واقع حياة العربى معيشة تامة . وكانت للجن قداستها فى حياة العربى حتى إن آلهتهم اختلطت فيها الجن والملائكة[٩] ؛ لذا لم يكن غريبا أن يختص الجن والشياطين بالشعر جيده ورديئه يوحون به إلى الشعراء ، وإن كان هذا النوع من الجن لا دخل له بمسألة الألوهية ، كما أنه لم يصل إلينا ما يثبت أنهم عبدوا الجن المختص بالإبداع .

ولقد أصبح فى حكم المعتقد الشعبى الراسخ ربط الجن بالخلق الشعرى . ولم تنكر رواية من الروايات التى رويت عن علاقة الشعراء بالجن فى عملية الإبداع هذا . وامتلأت كتب الأدب العربى بحكايات عن هذه العلاقة . ولقد حدد أبو العلاء المعرى ، وهو من شعراء القرن الخامس الهجرى ، موقف العرب من هذا .

وكان أرباب الفصاحة كلما رأوا حسنا عدوه من صنع الجن[٩] وقد أكد الجاحظ ، وهو قريب عهد بالفترة التى نتحدث عنها، أن العرب «يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر»[١٠] .

كما خص العرب الشعر الجيد بجنى يسمى الهوبر ، وخصوا الردىء بجنى آخر يسمى الهوجل . ويبدو أن الهوبر والهوجل كانا اسمين لمجموعة من الجان ، اختصت مجموعة بالجيد وأخرى بالردىء ؛ فإن اسم الهوبر والهوجل لم يذكرا إلا فى قصة واحدة مروية عن الفرزدق .

ولقد تحدد من خلال الشعر الذى يروى عن العصر الجاهلى أن الشعراء لم يكونوا أكثر من وسطاء فى عملية الخلق . وتقبل الشعراء ذلك عن قناعة بحقيقته :

إنى امرؤ تابعنى شيطانيه ... آخيته عمرى وآخنيه
يشرب من قعبى وقند سقانيه ... فالحمد لله الذى أعطانيه[١٢]

ولا يتوقف الأمر بالعرب عند هذا الحد فهم كما حددوا أسماء الشعراء فإنهم حددوا أيضا أسماء مانحيهم الشعر . فلافظ بن لاحظ شيطان امرىء القيس[١٣] ، وهبيد هو شيطان عبيد بن الأبرص ، وهادر هو صاحب زياد الذبيانى الذى استنبغه[١٤] . وكان أهم شيطان استرعى الانتباه وكثر ذكره فى كتب الأدب هو

مسحل السكران بن جندل صاحب الأعشى . ولقد حدد بوضوح دوره فى خلق شعره :

وما كنت ذا شعر ولكن حسبتنى
إذا مسحل يبدى لى القول أنطق
شريكان فيما بيننا من هوادة
صفيان إنسى وجن موثق
يقول فلا أعيا بشىء أقوله
كفانى لا عى ولا هو أخرق(١٥)

إن فخر الشاعر بحسن اختيار مسحل له واضح ؛ فالجن لا تختار صاحبها إلا إذا كان ذكيا يحسن نقل ما يقولون .

ولا غرو أن يكون الأعشى مدينا لهذا الجنى بمقدرته الشعرية الفائقة معترفا له بهذا الفضل :

حبانى أخى الجنى نفسى فداؤه
بأفيح جياش من الصدر حضرم(١٦)

والأعشى لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يذكر أنه كان يدعوه كلما أراد أن يقول شعرا لأنه لا يستطيعه بمفرده . وتتم عملية الخلق باستدعاء صاحبه مسحل :

دعوت خليلى مسحلا ودعوا له
جهنام جدعا للهجين المذمم(١٧)

وهذه الأبيات التى تحدد العلاقة بين مسحل والأعشى ليست مجرد أبيات تعبر عن علاقة الأعشى الفنية بمسحل ، وإنما تعبر أيضا عن علاقة عاطفية بينهما تقوم أساسا على معرفة الأعشى الكاملة بمسحل . ولقد روى فى القصص التى تروى عنه أنه التقى بمسحل . «حدث الأعشى عن نفسه قال : خرجت أريد قيس بن معد يكرب بحضرموت ، فضللت فى أوائل أرض اليمن ؛ لأنى لم أكن سلكت هذا الطريق من قبل ، فأصابنى مطر فرميت ببصرى أطلب مكانا ألجأ إليه ، فوقعت عينى على خباء من شعر ، فقصدت ، وإذا أنا بشيخ على باب الخباء ، فسلمت عليه فرد على السلام ، وأدخل ناقتى خباء آخر كان بجانب البيت ، فحططت رحلى وجلست . فقال من أين أنت ؟ وأين تقصد ؟ قلت : أنا الأعشى ، أقصد قيس بن معد يكرب . فقال : حياك الله ، أظنك امتدحته بشعر . قلت : نعم . قال : فأنشدنيه . فابتدأت مطلع القصيدة :

رحلت سمية غدوة أجمالها
غضبا عليك فما تقول بدالها

فلما أنشدته هذا المطلع منها قال : حسبك ، أهذه القصيدة لك ؟

قلت : نعم . قال : من سمية التى تنسب بها ؟ قلت : لا أعرفها ، وإنما هو اسم ألقى فى روعى . فنادى : ياسمية ، اخرجى . وإذا جارية خماسية قد خرجت فوقفت وقالت : ما تريد يا أبت ؟ قال : أنشدى عمك قصيدتى التى مدحت فيها قيس بن معد يكرب ونسبت بك أولها . فاندفعت تنشد القصيدة حتى أتت على آخرها لم تخرم منها حرفا . فلما أتمتها قال : انصرفى . ثم قال : هل قلت شيئا غير ذلك ؟ قلت : نعم ؛ كان بينى وبين ابن عم لى يقال له يزيد بن مسهر يكنى أبا ثابت ما يكون بين بنى العم فهجانى فهجوته . قال : ماذا قلت فيه ؟ فقلت :

ودع هريرة إن الركب مرتحل
وهل تطيق وداعا أيها الرجل

فلما أنشدته البيت الأول قال : حسبك ، من هريرة هذه التى نسبت فيها ؟ قلت : لا أعرفها ، وسبيلها سبيل الذى قبلها . فنادى : يا هريرة . فإذا بجارية قريبة السن من الأولى خرجت فقال : أنشدى عمك قصيدتى التى هجوت فيها أبا ثابت يزيد بن مسهر . فأنشدتها من أولها إلى آخرها لم تخرم منها حرفا . فسقط فى يدى وتحيرت وتغشتنى رعدة . فلما رأى ما نزل بى قال : ليفرخ روعك يا أبا بصير ، أنا هاجسك مسحل بن أثاثة الذى ألقى على لسانك الشعر فسكنت نفسى ورجعت إلى . وسكن المطر فدلنى على الطريق وأرانى سمت مقصدى وقال : لا تعج يمينا ولا شمالا حتى تقع ببلاد قيس»(١٨) .

والقصة حركة دينامية بين الشاعر ومسحل من ناحية وبين مسحل والشاعر . الشاعر هنا يبدو مسلوبا بينما مسحل هو الشاعر الفحل القوى القادر . ومسحل هنا هو المسيطر على صاحبه يبدو إحساسه العاطفى به بينما يتوقف الأعشى مسلوبا أمامه . وينتهى الموقف بتحديد نوعية هذه العلاقة «أنا هاجسك مسحل بن أثاثة الذى يلقى على لسانك الشعر» . وهذه القصة لا تمضى دون أن تترك أثرا فى الأدب العربى بل تتبعها قصة أغرب وكأنما لتؤكد هذه العلاقة .

وتنسب هذه القصة لأحد الصحابة ، هو عبد الله البجلى ، وتحاول أن تبين إلى أى مدى كانت العلاقة بين الأعشى ومسحل صحيحة ، ويمكن الانطلاق منها لتأكيد وجود أمثال هذه العلاقة بين الشعراء والجن . «قال : سافرت فى الجاهلية فأقبلت على بعيرى ليلة أريد أن أسقيه ، فجعلت أريده أن يتقدم ، فوالله ما تقدم ، فتقدمت فدنوت من الماء وعقلته ، ثم أتيت الماء ، فإذا قوم مشوهون عند الماء فقعدت . فبينما أنا عندهم أتاهم رجل أشد تشويها منهم فقالوا : هذا شاعرهم . فقالوا له : يا فلان ، أنشد هذا فإنه ضيف . فأنشد :

ودع هريرة إن الركب مرتحل

فلا والله ما خرم منها بيتا واحدا حتى انتهى إلى هذا البيت :

تسمع للحلى وسواسا إذا انصرفت
كما استعان بريح عشرق زجل

فأعجب به فقلت : من يقول هذه القصيدة ؟ قال : أنا . قلت : لولا ما قلت لأخبرتك أن أعشى بنى ثعلبة أنشد فيها عام أول بنجران . قال : فإنك صادق . أنا الذى ألقيتها على لسانه وأنا مسحل صاحبه ، ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس»[١٩] . والعلاقة ما زالت مستمرة بين الشاعر ومسحل لم تتوقف ، وإعجاب مسحل برجله أو راويته إعجاب واضح ، فأكثر ما يمكن أن يمدح به صاحبه أنه «ما ضاع شعر شاعر وضعه عند ميمون بن قيس» . فإن دور الأعشى لا يزيد عن كونه حامل هذا الشعر أو راوية الجنى .

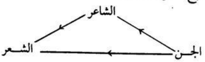
وترجع قيمة الرواية إلى أنها تنسب للشياطين القبح والدمامة ، فكلما ازداد الشيطان فحولة ازداد قبحا . وهذه الصورة ليست غريبة على الشيطان الذكر[٢٠] ، فإنه حتى هذا العصر كان مشهورا بهذه الصورة . ولقد وصفه القرآن على أنه صورة للتشويه والقبح تبعث على الفزع حين يصف شجرة الزَّقوم «أذلك خيْرٌ نُزُلاً أم شجرةُ الزَّقوم* إنا جعلناها فتنة للظالمين* إنها شجرةٌ تخرج فى أصل الجحيم* طلعها كأنه رءوس الشياطين»[٢١] . ولم يحاول القرآن أن يغير فكرة العرب عن صورة الشيطان . وقد أجمع العرب على «ضرب المثل بقبح الشيطان حتى صاروا يصفون ذلك فى مكانين أحدهما أن يقولوا : لهو أقبح من الشيطان ، والوجه الآخر أن يسمى الجميل شيطانا على جهة التطير به ، كما تسمى الفرس الكريمة شوهاء والمرأة الجميلة صماء ، وقرناء ، وخنساء ، وجرباء وأشباه ذلك على جهة التطير به»[٢٢] . وليس معنى هذا أن هذه الصورة قد استمرت ، فقد عدلت هذه الصورة فى العصور التالية* .

***

وإذا كان العرب قد حددوا علاقة الجنى بالشاعر وكذلك صورته فلم يبق إلا أن يتحدد مكان إقامته . كان هذا المكان هو عبقر ، ومن هذا المكان يمنح الجن البشر إبداعاتهم ويختصون من يريدون منهم ليكونوا واسطتهم إلى الناس . وأصبح اسم عبقر لدى العرب دليل المهارة فى الإبداع والخلق فإن العرب إذا أرادوا شيئا جيدا قالوا عبقرى كأنه من عمل الجن إذ كانت الإنس لا تقدر على مثله . ثم كثر ذلك حتى قالوا سيد عبقرى وظلم عبقرى[٢٣] وأصبح «يقال للقوم إذا ذكروا بالشدة كأنهم جن عبقر»[٢٤] . ولقد قيل الكثير عن أصل كلمة عبقر ؛ فقال ابن سيده : «وعبقر قرية يوشى فيها الثياب والبسط فثيابها أجود الثياب ، فصارت مثلا لكل منسوب إلى شىء رفيع ، فكلما بالغوا فى نعت شىء متناه نسبوه إليه ، وقيل إنما ينسب إلى عبقر التى هى موضع الجن . وقال أبو عبيد ما وجدنا أحداً يدرى أين هى هذه البلاد ومتى كانت»[٢٥] . وهذا الاضطراب فى محاولة معرفة أصول كلمة عبقر مرده إلى تلك القوة التى أحيطت بها الكلمة حتى دخلت الإطار الكونى ، فأصبح هناك اعتقاد عام بأنها «موضع بالبادية تزعم العرب أنه كثير الجن أو أنه من أرض الجن»[٢٦] . هذا المكان ، مع ارتباطه بكل ما هو خارق للعادة ، ارتبط بعالم الشعر ارتباطا كبيرا ، وأصبح من الطبيعى أن يكون موطن الجن الخالقة للشعر . وقامت عبقر فى المجتمع الجاهلى مقام الأولب فى المجتمع اليونانى وأصبحت تقف فى مقابلها .

وعلى هذا فقد تكاملت صورة الخلق الشعرى عند العرب مرتبطة بالأسطورة ولم يكن يشذ عن ذلك خبر واحد يمكن أن يغير من هذه الصورة . فالجن هى المؤثر فى عملية الخلق ، والشعر استجابة لهذا المؤثر ، ولا يتعدى دور الشاعر أن يكون وسيطا فى عملية الخلق .

وتصبح الصورة كالتالى :



ولقد حاول أحد النقاد أن يفسر ارتباط الجن بالشعر بشكل عقلانى وأن «ليس له معنى سوى الرمز»[٢٧] . والرمز مصطلح

* لم يعد الشيطان فى العصر العباسى ممثلا للقبح والدمامة فقط ، وإنما أصبح أيضا ممثلا للجمال والملاحة . فقد ذكرت قصص تؤكد هذه الفكرة . ولقد روى «عن إسحاق بن إبراهيم الموصلى عن أبيه أنه بينما كان فى مجلسه فى بيته ، وقد أمر ألا يدخل عليه إنسان ، إذا بشيخ ذى هيبة وجمال وعلى رأسه قلنسوة وبيده عكازة مطعمة بالفضة أخذ يعلمه الغناء الماخورى الذى اشتهر به ، يقول الموصلى : ثم غاب من بين عينى ، فارتعدت لذلك وقمت إلى السيف جردته وغدوت نحو أبواب الحريم فوجدتها مغلقة فقلت للجوارى : أى شىء سمعتن عندى . فقلن : سمعنا أحسن الغناء ، لم نسمع قط أحسن منه . فخرجت متحيرا إلى باب الدار ، فوجدته مغلقا ، فسألت البواب عن الشيخ الذى خرج ، فقال : أى شيخ ؟ والله ما دخل عليك أحد . فرجعت لأتأمل أمرى فإذا هو قد هتف لى من بعض جوانب البيت : لا بأس عليك أبا إسحاق ، أنا أبو مرة إبليس ، وقد كنت نديمك اليوم فلا ترع» . الأصفهانى . المرجع السابق . ص ٢٣١ - ٢٣٥ .

ولا يجب أن يُظن أن هذه صورة ثابتة للشيطان ، وإنما اتخذ عدة صور . ومرد ذلك إلى قدرته على التجسد والتغير من حالة إلى حالة ؛ فالعملية هنا أدركت فى العصر العباسى على أنها عملية إيهام .

حديث فى الفن ، والعرب لم يفصلوا بين الرمز والواقع ، وخاصة فى مسألة الاعتقاد . ويستحسن التنبيه هنا إلى أن الرمز والعقيدة لا يلتقيان . فالمؤمن لا يرمز فى عقيدته إنما يعبر عنها تعبيرا مباشرا فهو ليس فى حاجة إلى الرمز . لقد استخدم الإنسان الحديث الرمز فى الأسطورة لأنه لا يؤمن بالأسطورة ، فهو يستخدم الأسطورة كرمز لسببين ، أولهما : أن اللغة التى يستخدمها لم تعد قادرة على أن تمنح شعره القدرة على التعبير عن نفسه ، فهو يعود بلغة الشعر مرة ثانية إلى لغة الأسرار . وفى هذه الحالة فهو يكلم نفسه أكثر مما يكلم جمهوره لأن القصيدة تعنى شيئا بالنسبة لقارئها يختلف عما تعنيه بالنسبة إليه . أما الأمر الثانى : فهو عجزه عن مواجهة القوى السياسية السائدة فى مجتمعه ، فيحول الأسطورة إلى رمز يعبر من خلاله عن كل ما يريد أن يقول فى الواقع . وهذا يختلف تماما عن الإنسان المؤمن الذى يتحدث عن إيمانه ؛ فكل ما يقوله هو صدق ، وهو واقع بالنسبة إليه ومن ثم فهو ليس فى حاجة إلى استخدام الأسطورة كرمز بالمعنى المعاصر للرمز . ولا يصبح للرمز مكان فى شعر العقيدة طالما أن الشاعر لا يخاف على نفسه حين يعبر عنها . لقد استخدمت قصص الجن بعد ذلك كتعبير عن الرمز فى العصر العباسى إما للسخرية أو للخوف من قول الحقيقة ، وكان استخدامها عند غير المؤمنين بها . ومن المستحسن أن لا نتخذ مصطلحا نقديا حديثا ونطلقه على عصر آخر دون معرفة الظروف التى أدت إلى إطلاق المصطلح فى العصر الحديث بالمقارنة إلى الظروف المقابلة فى العصر الآخر .

* * *

لقد كان العربى يخشى الهجاء ويحب المدح . ومرد خشيته من الهجاء إنما يرجع إلى تأثير الكلمة المرتبطة بقوى ما وراء الطبيعة وهى قوى الجن والشياطين . فالكلمة السَّابة مجلبة للفزع والشر وعامل شؤم ، بينما الكلمة المادحة عامل تفاؤل ومجلبة للخير . وبناء على ذلك فإنه من الطبيعى أن يتحول ذلك إلى إحساس عام يدفع إلى كره الهجاء وحب المدح . وهذا ما جعل دور الشاعر فى المجتمع العربى أخطر من دور العراف والساحر والكاهن . فلقد ارتبط الساحر بالشيطان ، ولكن دوره كان محدودا ، كما ارتبط الكاهن بالإله ، وكان دوره أيضا محدودا بمعبوده الخاص وتأثيره . وتأثير الساحر والكاهن محدود بعالمها الضيق لا يتعداه إلا إلى المؤمنين بقدراتها . أما تأثير الشاعر فهو أوسع وأبعد بكثير ، فإن كلمته يتسع تأثيرها ليشمل المجتمع كله . ومن هنا كانت فرحة القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر «أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج»[٢٨] .

وما ذكر ابن رشيق لا ينفى أن اهتمام القبيلة كان نابعاً من أن ابنا من أبنائها قد اتصلت أسبابه بقوى ما وراء الطبيعة دون أن يحده حاجز يبعده عن المجتمع كما حدث للساحر والكاهن فى المجتمع العربى . وهو يستخدم هذه القوى لمصلحة قبيلته ؛ فيحمى أعراضهم ويذب عن أحسابهم ويخلد مآثرهم ويشيد بذكرهم بالكلمة المقدسة .

ومع أن فرحة القبيلة بظهور شاعر منها كانت تفوق فرحتها بظهور كاهن فيها أو ساحر ، فإن هناك حزنا يقابل هذه الفرحة من أعدائها ؛ لذا كان إطلاق كلب الجن على الشاعر محاولة للنيل من الشاعر المعادى لها ، حتى أصبحت هذه الكلمة متواترة :

وقد هرت كلاب الجن منا
وشذ بنا قتادة من يلينا

وهذه الصورة من ارتباط الشعر بالأسطورة باقية دون تغيير عند ظهور الإسلام . لذا فإن العرب عكسوا على محمد ﷺ مفهومهم عن الإبداع الفنى حين تحدث بالقرآن الكريم فى دعوته للإسلام .

لقد جاء النبى بدين جديد ، وهذا لا يدعو للوقوف معه أو ضده . فهو زعم يمكن أن يبرر فيقبل أو يرفض دون إثارة لأحد ، ولكنه جاء ببينة على ما يقول وهى معجزة نبوته أى القرآن الكريم .وكان عليهم أن يأخذوه بجدية ، لأنه جاء لهم بالكلمة وعليهم أن يفسروا (من هو ؟) إن رفضوا نبوته،وعليهم أن يضعوه مع أولئك الرجال الذين ارتبطوا فى أذهانهم بقوى ما وراء الطبيعة وهم المجنون والساحر والكاهن والشاعر .

ولقد نسب الجنون أيضا إلى الجن وارتبط به حتى فى الكلمة ، جن وجنون ومجنون . فالمجنون مصاب بمس من الجن . ولكن محمداً بالصورة التى عرفوها لم يكن ذلك المصاب بمس من الجن . فشروط الممسوس من الجن غير متوافرة فيه . ولم يكن محمد ساحراً فهو لم يدَّع القدرة على التأثير فى الطبيعة والتحكم فيها . كما أنه لم يكن كاهناً فهو لم يدع سدانته لإله من آلهتهم ، بل إن الدين الإسلامى رفض الكهانة تماما . لم يبق إذاً إلا أن يكون محمد شاعرا يستمد كلمته من قوى ما وراء الطبيعة ، تمنحه الكلمة . غير أن هناك خلافا كبيرا بين محمد والشعراء يتحدد فى ثلاثة أشياء :

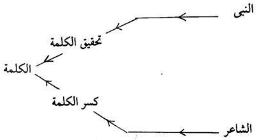
أولا : أن ما يقوله محمد ﷺ يختلف كثيرا عما يقوله الشاعر . الشاعر يقول الشعر والنبى يقول القرآن . وللشعر قوانين خاصة فى شكل خاص ببنية القصيدة الشعرية وإيقاع خاص يختص بالوزن والقافية . ولقد عرف العرب هذه القوانين دون أن يسجلوها ، ومن يلتزم بهذه القوانين فهو الشاعر . وهذه القوانين نفسها تخرج القرآن الكريم عن أن يكون شعرا كما تخرج النبى عن دائرة الشعراء .

ثانيا : تختلف شخصية محمد عن شخصية الشاعر اختلافا كبيرا ؛ فمحمد صاحب دعوة أكثر ثباتا واستقرارا ؛ يؤمن بما يقول ، بينما شخصية الشاعر متقلبة غير مستقرة ، تؤمن وقد لا تؤمن بما تقول . هذا فضلا عن أن النبى يفعل ما يقول بينما الشعراء يقولون ما لا يفعلون . فهما متقابلان متضادان .

محمد : يعيش مرتبة القول وتحقيق المثال .

الشعراء : يعيشون مرتبة القول وكسر المثال .

هم لا يلتقون إلا فى أداة التعبير وهى الكلمة :



ثالثا : موضوع الشعر يختلف عن موضوع القرآن الكريم . إذ إن للشعر موضوعاته المحددة التى يتطرق إليها الشاعر ، وتعيش فى إطار التقاليد الاجتماعية ، أما القرآن فهو يحمل دعوة جديدة تنذر بإقلاق كيانهم ومجتمعهم كله .

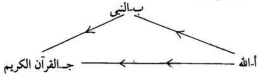
ولقد وقف القرآن الكريم ضد فكرة أن يكون محمد شاعرا ، أو أن يكون ما يقوله شعرا . لقد استخدم القرآن الكريم كلمة شاعر وكلمة شعراء وكلمة شعر . وذكرت كلمة شاعر أربع مرات ، ثلاث منها على لسان المشركين :

« بل قالوا أضغاث أحلام ، بل افتراه ، بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون »[٣٠] . وفى الآية الثانية « ويقولون إننا لتاركوا آلهتنا لشاعر مجنون »[٣١] . وفى الثالثة « أم يقولون شاعر نتربص به ريب المنون »[٣٢] . وفى الرابعة ينفى القرآن الكريم أنه قول شاعر « وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون»[٣٣] .

وذكرت كلمة شعر مرة واحدة لتنفى عن الرسول الكريم أن يكون على علم به ، وتترفع به عن هذه المعرفة فيصف ما يقوله الرسول « إن هو إلا ذكر وقرآن مبين »[٣٤] .

أما كلمة شعراء فلم ترد إلا مرة واحدة فى معرض تحديد موقف الإسلام من الشعراء « والشعراء يتبعهم الغاوون * ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون * وأنهم يقولون ما لا يفعلون * إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون »[٣٥] .

وخمس من هذه الآيات مكية ، كان هدفها الدفاع عن القرآن الكريم ضد اتهامات العرب والتأكيد على أنه وحى من الله يلقى على النبى ولا دور له فيه إلا أنه وسيط يتلقى الكلمة فيقولها بأمانة كما توحى إليه .



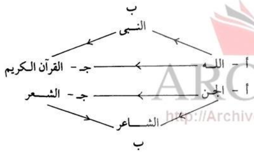
وذلك موقف جديد من القرآن يقابله موقف قديم لهم من الشعر ، وهذا أدى إلى ثلاث مقابلات :

أ - الله العظيم ———— فى مقابل ———— الجـن

ب - النبى ﷺ ———— فى مقابل ———— الشـاعر

جـ - القرآن الـكريم ———— فى مقابل ———— الشـعر

وتصبح الصورة كالآتى :

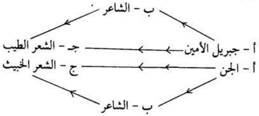


إذن فالقرآن والشعر يلتقيان فى أنهما وحى ، ولكنهما يختلفان فى أن القرآن من الله والشعر من الجن . وهذا أدى إلى تحديد صفة كل منهما ؛ فقد أصبح القرآن بذلك مقدسا بينما أصبح الشعر دنيويا .

ويحدث ثبات مطلق فى رؤية القرآن وقداسته بينما لا يستمر الأمر طويلا مع الشعر . فالآية الكريمة التى تحدثت عن الشعراء وغوايتهم لم تقفل الباب أمام الشعر والشعراء ، فلقد انتهت باستثناء «إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا »[٣٦] . وقد فتحت هذه الآية الطريق لموقف جديد من الشعر حين هاجر النبى إلى المدينة . وأصبح للشعراء دور جديد ومقدس فى واقع حياة المدينة الجديد . وهنا يعرف الرسول الشعر « إنما الشعر كلام ، فمن الكلام خبيث وطيب»[٣٧] . وبذلك ينقسم الشعر فى الرؤية الإسلامية إلى قسمين متقابلين قسم طيب فى مواجهة قسم خبيث . وحين استخدمت قريش الشعر فى هجاء الرسول قال

لحسان بن ثابت «اهجهم – يعنى قريشا – فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام فى غلس الظلام ، اهجهم ومعك جبريل روح القدس» (٣٨).ويروى أن لجبريل الأمين ما يقارب سبعين بيتا فى إحدى قصائد حسان(٣٩) . وبهذا تحددت عملية الخلق الشعرى وانقسمت إلى شعر طيب من وحى جبريل الأمين ، وشعر خبيث من وحى الجن .

وبهذا تتخذ صورة التقابلات فى الخلق الشعرى صورة جديدة :



وبالطبع فإن الفصل بين نوعين من الشعر أدى إلى الفصل بين نوعين من الشعراء . وإن كان هذا لا يعنى أن كلا من القوتين الكونيتين تختص إحداهما بشاعر دون آخر . فإن الشاعر قد يوحى إليه جبريل الأمين كما يوحى إليه الجن . وحسان بن ثابت شاعر الرسول يقول :

ولى صاحب من بنى الشيصبان
فحينا أقول وحينا هوه(٤٠)

وإن كان مرد هذه الأبيات إلى ما قبل الإسلام فلا يمنع أن يتنازع الشاعر المؤمن جبريل الأمين ، كما يتنازعه الجن أيضا . وبهذا يكون التصالح قد حدث بين الإسلام والشعر ، وإن ظل كثير من المتعصبين للإسلام أو ضد الإسلام يعتقدون أن الإسلام رفض الشعر وكان ضده ، وهو فى الحقيقة لم يرفض غير النوع الأول أو ما يسمى بالخبيث .

ولقد نظر المسلمون الأوائل إلى الشعر من هذا المنطلق فوجهوه وجهة أخلاقية ، وبنوا من خلال وجهة النظر هذه أحكامهم عليه . ولقد حبس عمر بن الخطاب النجاشى والحطيئة(٤١) لتخطيهما حدود الشعر الطيب إلى الشعر الخبيث المسيىء إلى الناس(٤٢) .

غير أن المسلمين لم يستمروا طويلا فى جعل روح القدس جبريل الأمين يقوم بدور فى عملية الخلق الشعرى ، وإنما قام تعديل جديد فى الصورة . فإن الجن أيضا قد تعدلت صورتهم فمنهم من أسلم ومنهم من ظل على كفره .

فإن السفاح بن الرقراق الجنى الذى ألقى على لسان الحارث الجرهمى هذه الأبيات :

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا
أنيس ولم يسمر بمكة سامر

قد آمن بالله واليوم الآخر قبل أن يبعث النبى(٤٣) . وطبيعى أن يؤدى هذا إلى أن تستمر فكرة الخلق الشعرى مرتبطة بالجان بعد الإسلام ، فإن الجن سيبقون أصحاب الإبداع الشعرى ، وتبقى أسماؤ هم على ما هى عليه . وكان يقال إن عمراًوهو جن المخبل السعدى هو الذى يوحى بالشعر إلى الفرزدق(٤٤) .

ولا يمنع أن يكون للشاعر أكثر من جنى يوحى إليه الشعر . كما أن الجنى يوحى بالشعر لأكثر من شاعر من المتعاصرين ؛ فكان الفرزدق يقول «إن شيطان جرير هو شيطانى إلا أنه فى فمى أخبث»(٤٥) .

وحين يقول الفرزدق فى مدح أسد بن عبد الله القسرى يتحدث عن شعره وعن شيطانه :

ليبلغن أبا الأشبال مدحتنا
من كان بالغور أو مروى خراسانا
كأنها الذهب العقيان حبّرها
لسان أشعر خلق الله شيطانا(٤٦)

وأشعر خلق الله شيطانا هو إبليس أبو الشياطين ، لم يذكره صراحة وإنما كنى عنه بقوله أشعر خلق الله شيطانا ، ثم يذكر فى قصيدة أخرى اسمه صراحة ، وأنه استمد الشعر من إبليس وابن إبليس ، وأنهما تفلاً فى فيه ليكون ذلك النابح العاوى أقدر من رمى الناس بالحجارة ورمى أعراضهم، ولقد وضع كل شعره ليكون نبحا وعواء قاسيا على الناس . وهو أيضا فى هذا يؤكد أن إبليس لم يكن وحده هو الذى يمنحه الشعر وإنما شاركه ابنه :

وإن ابن إبليس وإبليس البنا
لهم بعذاب الناس كل غلام
هما تفلا فىّ من فمويهما
على النابح العاوى أشد رجام(٤٧)

لذا فإن توقف الفرزدق عن الهجاء فى نهاية حياته مقابل توقف لبيد عن قول الشعر ، كلاهما يعد توبة .

توقف لبيد فى الفترة التى أدرك فيها رفض الإسلام دنيوية الشعر وارتباطه بالجن ، وأنه يقف مقابل القرآن المقدس وارتباطه بالله ، وكان عليه أن يختار ، فاختار ألا يقول الشعر ولم يعد إليه حتى بعد أن تغير المفهوم بعد ذلك .

أما الفرزدق فلم يكن فى حاجة إلى أن يترك الشعر ، وإنما عليه أن يعلن توبته ويطلب الغفران من الله فى قصيدة ذكر فيها دوافع توبته ؛ فقد «دخل المربد فلقى رجلا من موالى باهلة يقال له حمام

ومعه نجى من سمن يبيعه فساومه الفرزدق به ، فقال له حمام : أدفعه إليك وتهب لى أعراض قومى ؟ ففعل»[٤٨] . وكان صادقا وسجل هذا الموقف :

لعمرى لنعم النجى كان لقومه
عشية غب البيع نحى حمام

وأتبعها بعد ذلك بإعلانه هذه التوبة والاعتراف بأنه لم يكن يعطى الناس إلا الظلم :

بتوبة عبد قد أناب فؤاده
وما كان يعطى الناس غير ظلام

ويتبع هذا البيت ذكر علاقته بإبليس ؛ فقد أطاعه سبعين عاما حتى شاب ، وبلغ نهاية عمره يفر إلى ربه وهو على يقين أنه ملاق لحظة الموت . وحين يذكر الشيطان والفرار منه لا يجد له ملجأ إلا الوجه المضاد له وهو ربه :

أطعتك يا إبليس سبعين حجة
فلما انتهى شيبى وتم تمامى
فررت إلى ربى ، وأيقنت أننى
ملاق لأيام المنون حمامى

وبعد ذلك أخذ يذكر قصة إبليس معه ؛ فقد كان إبليس يسير ناقته ويمنيه الأمانى فهو لا يتركه لحظة ، هو وراءه وأمامه . إبليس هنا يقوم بحصار وسيطه ويضيق عليه الخناق فيمنيه الأمانى أنه لن يموت وأنه سيخلده فى جنة الخلد ليعيش فيها بسلام :

يبشرنى أنْ لن أموت ، وأنه
سيخلدنى فى جنة وسلام

وبعد ذلك أخذ يذكر عدة مقابلات بين موقفه هذا وموقف فرعون الذى كان إبليس يمنيه الأمانى ، ولما انتهى فرعون إلى اليَم رماه كقطعة صخرة قدت من الجبل ، وعندما لقى الموج طافيا نكص به دون أن ينقذه منه :

فقلت له هلا أُخَيَّكَ أخرجت
يمينك من خضر البحور طوام
رميت به فى اليم لما رأيته
كفرقة طودى يذبل وشمام
فلما تلاقى فوقه الموج طاميا
نكصت ولم تحتل له بهرام

وانتقل الفرزدق بعد ذلك إلى مقابل آخر فى حركة دينامية . مقابل يدخله فى مقابل آخر ليضع نفسه مكان قوم صالح وقد طلب الشيطان منهم أن يعقروا ناقة صالح ، وبعد أن عقروها ألقى الله عليهم العذاب :

ألم تأت أهل الحجر والحجر أهله
بأنعم عيش فى بيوت رخام
فقلت اعقروا هذى اللقوح فإنها
لكم أو تنيخوها لقوح غرام
فلما أناخوها تبرأت منهم
وكنت نكوصا عند كل زمام

وما صنعه إبليس هنا ليس أقل مما صنعه بآدم ؛ فالفرزدق ينتقل إلى مقابل آخر أهم من مقابل فرعون وقوم الحجر ليضع نفسه فى مقام آدم وخروجه من الجنة ، تلك الصورة التى تتكامل مع الصور السابقة لتضع الفرزدق هذا الموضع الكبير فى علاقته بإبليس . فإن ما صنعه إبليس فى الفرزدق وتمنيته الأمانى ، ودفعه إلى سب أعراض الناس هو المقابل لما حدث لآدم ؛ فقد مناه الأمانى وهو يقسم له بأنه ناصح له ولزوجته ، فإذا به يخرجهما من الجنة خير مقام ، ويأخذان فى العمل بأيديهما ليخيطا لهما ثوباً من الورق ، ويأكلان من شر الأطعمة :

وآدم قد أخرجته وهو ساكن
وزوجته فى خير دار مقام
وأقسمت يا إبليس أنك ناصح
له ولها إقسام غير أثام
فظلا يخيطان الوراق عليهما
بأيديهما من أكل شر طعام[٤٩]

لقد أكد بهذه الصورة ندمه الشديد وإعلانه لتوبته . وهذه الصور المتقابلة إنما جاءت لتؤكد صدق نيته فى الوفاء بقسمه ، وقد أقسم ألا يشتم طول الدهر مسلما أيا كان وألا يخرج من فمه سيء القول .

على قسم لا أشتم الدهر مسلما
ولا خارجا من فىّ سوء كلام

وجرير يذكر اسم إبليس صراحة وهو يفتخر بشعره وبأن مانحه الشعر هو إبليس نفسه :

إنى ليلقى على الشعر مكتهل
من الشياطين إبليس الأباليس[٥٠]

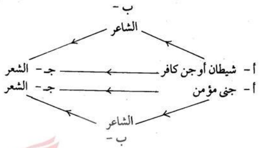
هذا عن أولئك الشعراء الذين كان شعرهم تعبيرا دنيويا عن حياتهم وعن حياة عصرهم . أما الشعراء الذين كان جانب من شعرهم تعبيرا دينيا عن عقائدهم فإنهم لم يخرجوا عن هذه الدائرة ، فهم أيضا يتلقون الوحى عن الجن . والكميت شاعر الهاشميين يوحى إليه الشعر مدرك بن واغم بن عم هبيد[٥١]

ولقد صنف القدماء شعر الكميت إلى قسمين من حيث

المضمون : قسم ديني وقسم دنيوى ، واختلفوا فى تفضيل أحدهما على الآخر من الناحية الفنية .

وقد فصل ابن قتيبة رأيه فى هذا الشعر بأنه «يتشيع ويتحدث عن بنى أمية بالرأى والهوى . وشعره فى بنى أمية أجود من شعره فى الطالبيين ،ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار عاجل الدنيا على آجل الآخرة»[٥٢]. والعبارات تعنى فى المفهوم الإسلامى أن هذا الشعر من تأثير الشيطان .

وعلى هذا تكون الصورة فى العصر الأموى قد أخذت شكلها الجديد بوضوح لتصبح :



* * *

أما كيف كان الاتصال يتم بين الشاعر والقوى العليا فإن المصادر العربية لم تتكلم عنه كثيرا . لقد تحدثوا عن أن الشعر كان لدى العرب طبيعة وارتجالا ، وتحدثوا عن حوليات زهير التى كانت تأخذ منه عاما كاملا يقوم بإنشائها والتعديل فيها حتى تأخذ صورتها النهائية . ولكن ما حالته حين يتلقى الوحى من جنيه ؟ إنه فى حالة الارتجال مدفوع بعاطفة قوية مشبوبة تدفع الكلمات إلى الخروج ، وهى حالة غير عادية من حالاته ؛ لأن الارتجال لا يتم إلا بدوافع معينة حددها النقاد بعد ذلك من استقصاء للشعر العربى ؛ فابن قتيبة يقول «للشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف ؛ منها الشراب ومنها الطرب ومنها الطمع ومنها الغضب ومنها الشوق»[٥٣] .

وكل هذه الدواعى فى العرف الإسلامى دواع لها علاقة بالشيطان . فكأنما الشاعر يتحرك للحظة الخلق وينجذب شيطانه إليه بفعل كل ما يغضب الله.وتكاد هذه الأشياء أن تكون رياضات تهىء للشاعر علاقته بجنيه وتقترب من تلك الرياضات التى يقوم بها الساحر وهو فى طريق حصوله على هذه المقدرة من الوضوء باللبن ، وأخذ القرآن معه إلى الغائط ومن كل الأشياء التى ترضى الشيطان . ويذكر أن عبد الملك بن مروان قال لأرطأة ابن سهية : هل تقول الشعر ؟ فأجابه بمثل قول ابن قتيبة السابق : «كيف أقول الشعر وأنا لا أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه»[٥٤] .

أما صورة اللحظة التى يتم فيها التوحد بين الشاعر والشيطان فى ساعة الخلق فلم يذكر عنها الكثير . لقد روى الأعشى أنه ينادى شيطانه عندما يحتاج إليه فيجيبه فى قوله الذى أشرنا إليه قبل ذلك «دعوت خليلى مسحلا ودعوا له» .

ويذكر الفرزدق لحظة من لحظات الخلق ؛ فقد تحدّاه واحد من الأنصار يفاخره بشعر حسان بن ثابت ، ويطلب منه أن يقول شعرا مثله ، فإن قال فهو أشعر العرب ، وإلا فهو كذاب منتحل . ولقد صعب على الفرزدق أن يقول شيئا ، ويروى على لسانه أنه قال «فأتيت منزلى فأقبلت أصعد وأصوب فى كل فن من الشعر فكأنى مفحم أو لم أقل قط شعرا حتى نادى المنادى بالفجر ، فرحلت ناقتى ثم أخذت بزمامها فقدتها حتى أتيت جباب ثم ناديت بأعلى صوتى : أخاكم أبا لبنى . قال سعدان : أبا ليلى». هذا النداء هنا مقابل لنداء الأعشى لصاحبه مسحل ، وهو أقرب إلى الدعاء ؛ إذ يدعوه مستجيرا به أن يأتى ليساعده . والفرزدق يكمل القصة مصورا فيها لحظة من لحظات الجذب فى محاولة للاتحاد مع الجنى ، وهنا يذكر «فجاش صدرى كما يجيش المرجل» . وتلك حالة تكاد تقترب من حالات الوجد كما تحدث عنها المتصوفة . ولا يتوقف الأمر عند هذا مع الفرزدق وإنما يذكر أن الحالة العاطفية تبعتها حركة عصبية ، فيذكر «ثم عقلت ناقتى وتوسدت ذراعها» وهذه الناقة لها دور مهم فى لحظة خلق الشعر عند الفرزدق فإن الرحلة التى يقوم بها على ناقته فى الصحراء بعيدا عن الناس تمثل فعلاً وتصورا . أما الفعل فهو الحركة العصبية الدافعة له أن يصنع شيئا وهو الرحيل بعيدا عن الناس ، أما التصور فهو أن الجن موطنهم فى الصحراء والخرائب ، فهو متجه إلى صاحب هذا الموطن ليمنحه الشعر . وحين بدأت عملية الخلق كانت الناقة بجواره فتوسد ذراعها .

ويبدو أن هذه الرحلة بالناقة قبيل لحظة الخلق الشعرى كانت نظاما عاما متبعا عند الفرزدق ، وليست قصة فريدة من قصصه ؛ فهو فى نهاية عمره يقرن عملية الخلق الشعرى بالناقة ويتهم إبليس بأنه كان يقود هذه الناقة فى ساعة الخلق الشعرى ، وأنه كان لايتركه لحظة فهو من وراءه وأمامه :

ألا طالما قد بت يوضع ناقتى
أبو الجن إبليس بغير خطام
يظل يمنينى على الرحل واركا
يكون ورائى مرة وأمامى

وهذه اللحظة التى يتم فيها التفاعل بين الشاعر والشيطان تنتهى بالنفثة الشعرية التى عبر عنها بقوله : «فما قمت حتى قلت مائة وثلاثة عشر بيتا»[٥٦] وانتهت الوثبة وتوقف الجذب بعدها . فعلاقة الشاعر بشيطانه علاقة عارضة لا تتم إلا ساعة الجذب أو

الوجد . وما ذكره الفرزدق يكاد يكون نظاما عاما فى التصور عن الخلق الشعرى ؛ فالشاعر تنتابه حالة من الحالات غير المعتاد عليها فى حياته اليومية . ويؤيد ذلك قول جرير الوجه المقابل للفرزدق فى ميدان الشعر .

لقد أغضب راعى الإبل جريرا كما أن ابنه أهانه ، ولقد غضب جرير لهذه الإهانة غضبا شديدا «فانصرف إلى بيته غضبان حتى إذا صلى العشاء بمنزله فى علية قال : ارفعوا لى باطية من نبيذ وأسرجوا لى فأسرجوا له وأتوه باطية من نبيذ» . ويتضح من هذا الخبر جانبان ؛ أحدهما أن جريراً صلى ثم طلب النبيذ ، وبالطبع شربه . الثانى أن صلاته كانت أداء لفرض دينى وبعد ذلك كان عليه أن يتحول منه ، ويصنع شيئا عكسه ليمارس شعيرة علاقته بالشيطان حتى يصل إلى الاتحاد معه ، فكان النبيذ وسيلته إلى ذلك ، وبعد ذلك «جعل يهمهم»،ومعنى هذا أنه بدأت لحظة الجذب ، وكانت غريبة حتى أن امرأة عجوزا سمعت صوته فى الدار ، فاطّلعت عليه «فإذا هو يحبو على الفراش عريانا لما فيه» وقد تصورت المرأة أنه مجنون أى أن الجن أصابته بمس فقالت لمضيفيه «ضيفكم مجنون . رأيت كذا وكذا» فقالوا لها «اذهبى لطلبتك نحن أعلم به وبما يمارس . فما زال كذلك حتى كان السحر ثم إذا هو يكبر قد قالها ثمانين بيتا فى بنى نمير ، فلما ختمها بقوله :

فغض الطرف إنك من نمير
فلا كعبا بلغت ولا كلابا

كبر ثم قال : أخزيته ورب الكعبة»(٥٧) .

لقد عاش جرير لحظة الخلق بصورة غير الصورة التى يعيشها فى حياته اليومية ؛ فهو يهمهم ، ويحبو على الفراش ، ويقضى الليل عريانا . وطبيعى أن هذه الحالة غير عادية ولكنها مفهومة للمعاصرين من عارفيه ؛ فهم يردون على المرأة «نحن أعلم به وبما يمارس» لقد انتهت عملية الوجد بعد البيت الثمانين الذى نتهى بتكبيرة منه ، ومن ثم عاد إلى حالته الطبيعية .

وهذه الحالات على قلتها تكشف عن لون من ألوان الجذب يصاب به الشاعر عند لحظة الإبداع .

إن هذا النظام فى عملية الخلق وعلاقتها بقوى ما وراء الطبيعة أصبح جزءا من التراث العربى . ولقد حدث تغيير فى الصورة فى العصر العباسى ، ولكن النظام ظل باقيا ؛ إذ أصبحت مسألة إيمان بهذا النظام المرتبط بالأسطورة فى عملية الخلق أو عدم الإيمان به . رفض العقلانيون هذا النظام إلا أن غير العقلانيين ، وهم الكثرة ، سلموا به ، وأضافوا إليه الكثير فتعددت صور الارتباط بقوى ما وراء الطبيعة ، ولم يعد الجن وحدهم هم الملهمون . لقد وصل الأمر ببعض الشعراء إلى الإيمان بأنهم يتلقون معرفتهم من الله رأسا دون وسيط أو من النبى ﷺ أو من الخضر عليه السلام أو من القطب .

والموقف من الأسطورة فى هذه المرحلة وما بعدها يمكن أن يفسر كثيرا من القضايا ، منها دينية الشعر ودنيويته وتعدد مواقف الشعراء من الخيال وكذلك موقفهم من قضية خلق القرآن وتوظيف الشعر .

إن دراسة الأسطورة وعلاقتها بالشعر العربى أمر يستحق وقفة طويلة من الباحثين .

الهوامش

(١) Spence, Lewis. An Introduction to Mythology. London: George G. Harrap & Company LTD, 1921, p. 12

(٢) Reglan, Lord. The Hero, New York: Oxford University Press, 1973, p. 131

(٣) العهد الجديد . إنجيل يوحنا . الإصحاح الأول . آية ١ .

(٤) Spence, L. Op.Cit, p. 275

(٥) Prescott, Frederick C.. Poetry and Myth. New York: Kennikat Press, Inc., Reissued, 1967, pp. 62—63

(٦) Sliade, Mircea. Shamanism, Archaic Techniques of Ecstasy, translated form French by Trask, Willard R., Princeton: Princeton University Press, 1972, p. 510

(٧) تبدأ إلياذة هوميروس وأوديسته بعبارة «غنى غنى ربات الشعر» وكذلك قصائد الشعر الغنائية اليونانية .
(٨) آملى ، سيد حيدر . كتاب نص النصوص ، فى شرح فصوص الحكم لمحيى الدين بن عربى ، تحقيق هنرى كربين وعثمان إسماعيل يحيى . طهران : قسمت إيرانشناس . سنة ١٩٧٥ . صفحات ٤٣ إلى ٦٣ .
(٩) [كانت بنو مليح من خزاعة - وهم رهط طلحة الطلحات - يعبدون الجن . وفيهم نزلت (إن الذين تدعون من دون الله عباد أمثالكم)] انظر ابن السائب الكلبى ، أبو المنذر هشام بن محمد . كتاب الأصنام . تحقيق أحمد زكى . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ط . دار الكتب ١٩٢٤ .
(١٠) أبو العلاء المعرى ، أحمد بن عبد الله التنوخى . رسالة الملائكة . تحقيق محمد سليمان الجندى . بيروت : المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر . ١٩٦٦ . ص ٤٣ .
(١١) الجاحظ . الحيوان . تحقيق فوزى عطوى . دمشق : مكتبة محمد حسين النورى . د . ت . جـ ٦ . ص ٤٥٠ .
(١٢) انظر ، القرشى أبو زيد محمد بن أبى الخطاب . جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام . تحقيق على محمد البجاوى . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر . ج ١ ص ٦٢ - ٦٣ . يذكر القرشى أن الفرزدق قال لأحد الشعراء بعد أن عرض عليه شعره : يابن أخى إن للشعر شيطانين أحدهما الهوبر والآخر الهوجل ، فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وصح كلامه ، ومن انفرد به الهوجل فسد شعره .
(١٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٥ .
(١٤) القرشى . المرجع السابق . ص ٤٣ .
(١٥) المرجع نفسه . ص ٤٥ .
(١٦) الأعشى ميمون بن قيس بن جندل . ملحق بكتاب الصبح المنير فى شعر أبى بصير الأعشى والأعشيين الآخرين . بيانه سنة ١٩٢٧ . ص . ١٤٨ . ويروى الشطر الأول من البيت الأول «وما كنت ذا خوف ولكن حسبتنى» كما يروى الشطر الثانى من البيت الثالث «يقول فلا أعيا بقول يقوله» انظر القرشى . المرجع السابق . ص ٤٢ .
(١٧) المرجع نفسه . ص ٩٦ . ويروى الشطر الثانى من البيت «بأقبح جياش العشيات مرجم» . انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦١ .
(١٨) الأعشى . المرجع السابق . ص ٩٥ .
(١٩) الألوسى ، محمود شكرى . بلوغ الأرب فى معرفة أحوال العرب . تحقيق محمد بهجت الأثرى . القاهرة : مكتبة محمد الطيب . سنة ١٣٤٢هـ . ج٢ . ص ٣٦٧ - ٣٦٨ .
(٢٠) أبو الفرج الأصفهانى ، على بن الحسين ، كتاب الأغانى . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب . سنة ١٩٦٣ . ص ١٥٦ .
(٢١) العرب لهم رؤية مختلفة عن الجن الأنثى .
(٢٢) القرآن الكريم . ٦٢ - ٦٥ ك الصافات ٣٧ .
(٢٣) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦١ .
(٢٤) أبو العلاء المعرى . المرجع السابق . ص ٤٢ .
(٢٥) الأصمعى ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعى . الاشتقاق . تحقيق وشرح الدكتور سليم النعيمى . بغداد : المجمع العلمى العراقى ، ١٩٦٨ . ص ١١١ .
(٢٦) هامش المرجع نفسه . ص ١١٣ .
(٢٧) هامش المرجع نفسه . ص ١١٢ .
(٢٨) غنيمى هلال ، محمد . النقد الأدبى الحديث . القاهرة : دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٣ . ص ٣٦٦ .
(٢٩) ابن رشيق القيروانى ، أبو على الحسن . العمدة . تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد . بيروت : دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة سنة ١٩٧٢ . ج ١ . ص ٦٥ .
(٣٠) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٧ ويروى الشطر الأول «وهرت كلاب الحى منا» . انظر الزوزنى . شرح المعلقات السبع . بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر . سنة ١٩٧٤ . ص ١٢٣ .
(٣١) ٥ ك الأنبياء ٢١ .
(٣٢) ٣٠ ك الطور ٥٢ .
(٣٣) ٣٦ ك الصافات ٣٧ .
(٣٤) ٤١ ك الحاقة ٦٩ .
(٣٥) ٦٩ ك يس ٣٦ .
(٣٦) ٢٢٤ - ٢٢٧ ك الشعراء ٢٦ .
(٣٧) ٢٢٧ ك الشعراء ٢٦ .
(٣٨) ابن رشيق . المرجع السابق . ص ٢٧ .
(٣٩) المرجع نفسه ص ٣١ .
(٤٠) أبو الفرج الأصفهانى . المرجع السابق . ج ٤ . ص ١٤٢ .
(٤١) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٨ .
(٤٢) ابن رشيق . المرجع السابق . ص ٧٦ .
(٤٣) وقف عمر بن الخطاب وقفة أخلاقية من الشعر ، وكان يفضل زهيراً لأنه كان لا يعاظل بين الكلام ولا يتبع حوشيه ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه . انظر المرجع السابق ص ٩٨ . وانظر عمر والشعر ، القرشى ، المرجع السابق ص ٣٧ - ٣٨ .
(٤٤) القرشى . المرجع السابق . ص ٥٤ .
(٤٥) انظر الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
(٤٦) الثعالبى ، أبو المنصور عبد الملك بن محمد . ثمار القلوب . القاهرة : مطبعة الظاهر . سنة ١٩٠٨ . ص ٥٧ .
(٤٧) الجاحظ . المرجع السابق . ص ٤٦٦ .
(٤٨) ديوان الفرزدق . بيروت : دار صادر سنة ١٩٦٦ . ج٢ ص ٢١٢ .
(٤٩) الفرزدق . المرجع السابق . ج٢ ص ٢١٢ .
(٥٠) انظر القصيدة . الفرزدق . المرجع السابق ص ٢١٢ - ٢١٥ .
(٥١) الثعالبى . المرجع السابق . ص ٥٤ .
(٥٢) القرشى . المرجع السابق . ص ٢١ .
(٥٣) ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم . الشعر والشعراء . تحقيق مصطفى الشعار . القاهرة : المكتبة التجارية ، سنة ١٩٣٢ . ص ١٧ .
(٥٤) المرجع نفسه : ص ١٧ .
(٥٥) ابن قتيبة . المرجع السابق . ص ١٨ .
(٥٦) ديوان الفرزدق . المرجع السابق . ص ٢١٣ .
(٥٧) أبو الفرج الأصفهانى . المرجع السابق . ج٩ . ص ٣٣٨ .
(٥٨) أبو الفرج الأصفهانى . المرجع السابق . ج٨ . ص ٣٠ .

تشكيل المعنى الشعرى
ونماذج من القديم

عبد القادر الرباعى

١ الشاعر ، فى جوهر عمله ، هو الشاعر سواء أوجد فى العصر القديم أم الحديث ، وسواء أكان عربيا أم أجنبيا . إنه الانسان الذى تسعفه قواه الداخلية المتميزة على خلق معان جمالية متجددة على الزمان ، تدفع الناس فى عصور مختلفة إلى التحول والتغير ، إنه بعيد النظر ، يتعلق بالآتى أكثر من ركونه إلى الواقع القائم ، بل هو يشكل من القائم القائم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق . من هنا كان عمل الشاعر وما زال تحويليا ، حيث ينقلب فى شعره المستحيل إلى ممكن ، والقيد إلى حرية ، والرؤية إلى رؤيا[١].

مهمة الشاعر الأبدية هى التعامل مع المواد المحدودة للانطلاق من خلالها إلى اللامحدود . ولذلك فإن القصيدة الشعرية تشكل بابا واسعا منفتحا على العالم والإنسان فى كل الأبعاد والأعماق الممكنة . وبناء على هذا فإن العملية الشعرية الإبداعية تغير من طبائع الأشياء الداخلة فى القصيدة ؛ فالكلمة يمكن لها أن تكون علاقة (relation)أو عملية (process) ، كما وصفها إمبسون[٢] ، والمعنى حدثا ، كما قال شورت[٣] ، والعمل الشعرى كله علاقات صورية ، كما قال هربرت ريد[٤] .

إحداث «العلاقات» المتنوعة هو السمة المميزة لعملية التركيب الشعرى التى ينشغل فيها الشاعر وهو يشكل المعنى فى القصيدة .

إنه يقوم «بمصارعة عاتية مع الألفاظ والمعانى»[٥] حتى يؤلف بين الخيوط الآتية إليه من القديم والجديد ، ومن السماء والأرض ، ومن المقروء والمشاهد . وهكذا فإن المعنى الشعرى المشكل بفعل الذات الشاعرة ينبثق من بين العناصر المتزامنة ، أو العلاقات داخل العمل الشعرى الواحد .

وتأويل هذا المعنى أو الكشف عنه من أهم مسؤوليات الناقد الأدبى إن لم تكن أهم مسؤولياته على الإطلاق . إن هذا الناقد بحاجة - كى يضمن النجاح فى مهمته - إلى أن يندمج فى هذا العمل الشعرى ، وأن يغوص داخل تشكيلاته المتنوعة ، ليكون قادرا على أن يمسك بالخيوط المتشابكة من جديد . لقد تحدث نورثرب فراى عن هذه العملية التجريبية بعد أن جعلها «مركزية» النقد فقال : «قارىء الأدب - ناقده شبيه بالمصلى الذى يقرأ فى الكتب الدينية ، عليه أن ينهمك فى الحديث الخاص بعالم النقد من خلال الحضور السرى للأدب ، وإلا فإن القراءة لن تكون تجريبياً أدبيا أصيلا ، وإنما انعكاساً لاصطلاحات

وتـذكرات وأهـواء نقديـة . إن حضور التجـربة غـير القابلة للتجيير فى نقطة المركز من النقـد ، سيحفظ لهذا النقـد نوعـه كفن»[٦] .

تجريب الناقد للعمل الشعرى - كما عرضه فراى - هو محور العملية النقدية ، لكن الناقد يحتاج - بالإضافة إلى ذلك - إلى عقل عميق ووعى شامل ؛ لأن المهمة التى يـواجهها صعبة التحقيق ؛ فهى - كـما تخيلها ريـد - «صياغـة ثابتـة للصلات المقطوعة بين الإبداع والمعرفة ، وبين الفن والعلم ، وبين الأسطورة والمفهوم[٧]» . وبمعنى آخر ، هى قراءة قلبية للتشكيل الشعرى ، وتحويل هذه القراءة إلى لغة عقلية تحقق المعنى الكامل للقصيدة كما يراه الناقد . ولعل هذا ما عناه ريد نفسه حين قال «قاعدة النقد هى التعاطف ؛ أما البناء فـوق هذا المستوى الوجدانى فهو الجهد الفكرى[٨]» . ومتى استطاع الناقد أن يرى بقلبه وعقله الخيوط المتشابكة التى تتشكل فيها عناصر القصيدة المتـآلفة والمتضـاربة ، وأن يـدرك التفاعـل الدينـامى بينهـا ، فـإنه - فى الـواقع - يكـون قـد رأى المعنى الأعمق والأشمـل للقصيدة . قال فراى فى هذا «تتحقق رؤيانا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيها ممكنا[٩]» . والتزامن (simultanei-ty) يعنى تكوين علاقة بين موضوعين فأكثر داخل القصيدة ؛ ومن مجموع التزامنات يتشكل معنى القصيدة .

ويستطيع الناقد أن ينظر إلى مجموع التزامنات أو العلاقات من خلال تشكيلين أساسيين للمعنى فى الشعر هما :

* التشكيل المكانى
* والتشكيل الزمانى

فقد قيل : إن العلاقات تنشأ من الترابط والتواؤم المدركين خـلال المكان والـزمان[١٠] . وهـذان التشكيـلان هـما اللذان سيعـالجهما هـذا البحث من خـلال نمـاذج من الشعـر العربى القديم .

٢

ربط كثير من النقاد المكان بعملية الإدراك أو الرؤ ية لعناصر العمل الشعرى ؛ فقال أحدهم : إن التمييز بين الرؤ ية والتفكير عمل سخيف ؛ فلكى أرى يجب أن أفكر ؛ وليس هناك ما أفكر فيـه إن كنت لا أراه[١١] . فالبنـاء البصـرى حـالـة حـدسيـة للمعرفة ، تتيسر فقط خلال الإدراك لعملية البناء التى يكتسب فيها كل عنصر معناه من خلال وضعه المكانى داخل الكل[١٢] . فمن أبسط القضايا النقدية التى يمكن طرحها أن الرؤ ية تتحقق فعلا حين نكون قادرين على تجميع العلاقات فى محاور متصاحبة فى مكان ما يبرز نظامها . وعند هذا تغدو فائدة المكان أنه يحول الأدب إلى موضوع ، أو مادة فى أجمل معانيها ، وبهذا يساعدنا أن نرى - بشكل أكثر حيوية وإبداعية - جوهر التجربة الأدبية ، ويمدنا بمحور مركزى لمجموعة العناصر القابلة للمشاركة[١٣] .

ولتحقيق هـذا عمليا نجرب بعضا من النمـاذج الشعريـة القديمة :

قال عبيد الله بن قيس الرقيات :

١ - وحسـان مثـل الـدمى عبشميّـا ... ت عـليـهـن بـهـجـة وحـيـاء
٢ - لايبعـن العِيـاب فى مـوسم الـنا ... س إذا طـاف بـالعيـاب النسـاء
٣ - ظـاهـرات الجمـال والسـرو ينـظر ... ن كـما يـنـظر الأراك الـظبـاء[١٤]

هذه أبيات من قصيدة طويلة قالها الشاعر يهجو فيها بنى أمية ويمدح مصعب بن الزبير . وهى - على صعيد أعمق - تعزيز لمبدأ الزبيريين ، وإحباط لركائز الحزب الأموى .

النقطة المركزية التى تتجمّع حولها الأفكار السياسية للشاعر هى أن الأمـويين فى طلبهم الحكم وحرصهم عليه اختاروا الانفصال عن قريش ، وأنهم قدموا بانفصالهم هذا خدمة كبرى للقبائل التى كانت «تطمع» منذ زمن طويل «فى ملك قريش» . وهو يعتقد أيضا أن انفصال الأمويين قـد أفقد قـريشا أهميتها للدولة الإسلامية ، وأسقط هيبتها عند الآخرين ، لهذا انقلب الأمويون فى عرفه إلى أعداء يتشفى منهم بقصيدته التى ترشح بغضا وحقدا .

أنـا عـنـكـم بـنى أمـيـة مـزورّ ... وأنـتـم فى نـفـسـى الأعـداء

إننا لو وضعنا هذا الموقف بجانب تصويره للنساء العبشميات (الأمويات) اللواتى شبههن بالدمى فى البهجة والحياء - أقول لو وضعنا هذا إلى جانب هذا ، وأبرزناهما مكانيا ، ودققنا النظر فى خلفية كل منها وما يجتمع حولـه من خيوط بعيـدة وقريبـة فى القصيدة ، لوصلنا إلى سؤال مثير يحتاج إلى إجابة عميقة : كيف بالشاعر يقذف الأمويين هنا ، بمثل هذا الهجاء العدوانى ، مع أنه فى الأبيات الثلاثة المستشهد بها سابقا كان قـد مدح نسـاءهم العبشميات ، وأبرزهن بذلك الوضع الأخلاقى الرفيع ؟

قد نتوصل إلى لب أفكاره من خلال العلاقات التى يحدثها فى البيتين الثانى والثـالث من أبيات الاستشهـاد . ففى كل منهـما تشكيل مكانى فاعل مثير .

أما فى الأول فيرسم لنا العلاقة بين العبشميات/والنساء الأخريات على أساس فكرى أبعد ينبثق من التقابل بين الثبات فى الطرف الأول/والتحول فى الطرف الثانى . ووضع الثبات هكذا يلامس جانب الرضا فى الشاعر ، ويتوافق مع أفكاره توافقاداخليا عميقا . أما التحول فيقف عنده فى الطرف الآخر المناقض لذلك كله . والثبات والتحول وضعان إنسانيان تختلف النظرة إليهما تبعا لاختلاف القاعدة الفكرية من جهة ، وطبيعة الفعل الإنسانى الذى توجهه من جهة أخرى . أما الذى جعل التوافق قائما بين هذا الشاعر والثبات دون التحول فحركة الذات المشكلة من طبيعة المبدأ الذى يؤمن به ويدافع عنه . فوحدة قريش التى يدعو لها «ثبات» لأنها امتدت ناجحة عبر التاريخ ؛ ونفوذ القبائل الأخرى - بعد استلام الأمويين للسلطة - «تحول» لأنه حدث طارىء جاء به الأمويون . وبقاء الحجاز مركزا للخلافة «ثبات» ؛ وانتقال هذا المركز إلى «دمشق» «تحول» . وهكذا أصبح الثبات بالنسبة لهذا الشاعر قبولا ، فى حين أصبح التحول عنده رفضا مطلقا .

وعلى هذا فإن النساء العبشميات بثباتهن على الشرف القرشى يمثّلن فكرة الوحدة الثابته الأصيلة التى كانت معدن قريش - كما توحى أبياته . أما النساء الأخريات فيمثلن - فى نظره - إمكان التحول عن القيم الأخلاقية الشريفة . والذى يخشاه الآن هو أن تنتقل عدوى التحول من الأمويين إلى نسائهم فتتساوى هذه النساء بالأخريات فى تهوين الرذيلة على النفس ، لأن فى ذلك هدرا للعفة القرشية الأصيلة ، وعبثا بالخلق الإسلامى المتسامى . ها هنا يكمن الخطر على الإسلام فى رأى الشاعر ؛ فهو يرى أن قوة الإسلام مرهونة بحفاظ قريش على أصالتها ، ووحدة أبنائها ، لأنها القبيلة العربية الوحيدة الجديرة - حسب اعتقاده - بقيادة الأمة الإسلامية . لقد اختارها الله لذلك ، وعليها أن ترضى بهذا الاختيار ، وأن تحقق أهدافه ، ولو كان فى ذلك بلاء عظيم لها .

أما فى التشكيل المكانى الثانى فيقيم علاقة قوية بين الظباء والأراك . وتشعر هذه العلاقة - ظاهريا - بالتواؤم بين جمال الظباء ، وجمال الأراك ؛ لكن لها فى خيال الشاعر مهمة تتجاوز الجمال المجرد . وإدراك الأبعاد الوظيفية لهذا التشكيل يتطلب تمثلا تاما للخيوط التى تربطه بالكل المتحد فى القصيدة .

إن النساء ، وهى تنظر إلى المجهول ، شبيهة بالظباء وهى تنظر إلى شجر الأراك المتشابك المتلاحم الأخضر قبل أن تدخله . فالمجهول الذى تنظر إليه النساء إذن ، أمر فيه التشابك والتلاحم والاخضرار . وهو بالنسبة لها أمنية ترقب تحقيقها . ذلك أن الصورة المستثارة فى ذهن الشاعر هى صورة الظباء/الأراك على أساس علاقة التوافق التام القائم بين الطرفين . فالأراك موطن الظباء ، وهو الذى يحميها ويرعاها ويمدها بما تتطلبه عناصر الحياة والبقاء ؛ لذا فهى تشعر بالأمان فى هذا الأراك شعور الإنسان بالأمان فى وطنه وبين أهله . وإذا ما ابتليت الظباء بالابتعاد عن الأراك والعيش خارجه فإنها لن تكف عن الحنين إليه ، لأنها فى واقع حالها تحن إلى الأمان الذى فقدته . وأعتقد أن مثل هذا الأمان هو الذى كانت النساء العبشميات فى حاجة إليه ، كما أراد الشاعر أن يقول .

إن تعمق العلاقات فى صورة الأراك المشتركة بين الظباء والنساء يقود إلى أن الشاعر يسير فيها مساره فى الصورة السابقة عليها . وهذا طبيعى ؛ لأن الصورتين المرسومتين مكانيا هنا تنبثقان من موقف فكرى واحد . إن حاجة الشاعر والنساء العبشميات هى العودة إلى وحدة قريش بعد أن تناثرت أجزاء . ولهذا فإنه يرى وحدة أبناء هذه القبيلة قائمة فى وحدة التشابك والتلاحم التى فى الأراك ؛ فالوحدتان متفقتان على نحو يحيل التعدد فى واحد ، واختلاف الألوان فى لون هو اللون الأخضر - مع ما لهذا اللون من أبعاد رمزية فى خيال الإنسان المسلم آنذاك .

إن حركتنا داخل التشكيلين ، ورؤيتنا للترابط الذى أحدثه الشاعر بين العناصر فيهما تقودانا إلى حركة عقلية مركزية تمس واقع الشاعر ، وانعكاس الأحداث على سلوكه ، وموقفه بصفته إنسانا أدخل حلبة الصراع وأصبح يرى من خلالها أين يكمن الوجود ، وأين يختبىء العدم . لم يكن يفرق داخليا بين الثبات والتحول - حسب فهمه لهما - وبين استمرارية الحياة وتوقفها . فانفعاله القوى مد الخيوط إلى نهاياتها حتى غدا يرى أن وجوده مدفوع بحركة التحول الجديد الغريب إلى حافة النهاية ، كما يرى فى الطرف الآخر وجودا حاقدا بدأ ينشأ ، وفى نيته أن يسلب الشاعر وقومه حقهم فى الملك :

حبذا العيش حين قومى جميع
لم تفرق أمورها الأهواء
قبل أن تطمع القبائل فى مل
ك قريش وتشمت الأعداء

ولما كان المكان لا يتسع ، غالبا ، لوجودين متناحرين فإن مشاعر عنيفة كانت تتنازع الشاعر وتقوده إلى حد أن يرى دماره واقعا إن لم يواجه بالتحدى . وعلى الرغم من التشاؤم الذى كان يفجأ خياله كثيرا فإنه كان يملك بعضا من الأمل فى صحوة المنشقين - الأمويين - الذين كانوا السبب فيما يعانى ؛ إذ ما زال جانب منهم يحتفظ بالإحساس الذى لديه (النساء رمز لهذا الجانب) . وعلى الرغم من أن هذا الجانب ضعيف مظهرا ، فإن تأثيره قوى روحا . ومن هنا طفق يرسم له صورة من التسامى الروحى - كما تشير الأبيات . وهكذا أصبحت مشاعر الشاعر

موزعة بين التوحد مع الإيجابية هنا ، والانفصال عن السلبية هناك . وهو ، فى توحده وانفصاله ، يصدر عن ولائه للعشيرة والمبدأ القديم . وإذا أدركنا أنه فى صورة (النساء - الظباء) كان ينشد الوحدة (الأراك) لا مع من يحبهم فقط ، ولكن مع من يعاديهم بعد عودة الصواب إليهم أيضا ، فإننا قد نعطى عداوته سمة الحب ؛ لأنه بدا وكأنه لم ينشد بالوحدة البقاء لنفسه فحسب ، ولكن لهؤلاء الأعداء أيضا . فانهيار المبادىء القديمة التى تمثلها قريش هو ، فى نظره ، انهيار للجميع : الأعداء قبل الأحياء :

إن تـودع مـن البـلاد قـريش
لايـكـن بـعـدهـم لحـى بـقـاء

لقد توحدت العناصر المختلفة فى مقال ابن قيس الرقيات السابق ، وتكثفت فى مكان واحد ، وقفت النساء منه فى ناحية/والظباء فى ناحية أخرى . وغدا كل منها يستقطب ما يلائمه ، وما يناظر غيره . وعندما نفتقد عنصرا ما فى ناحية فإننا نراه قائما فى المتماثل معه فى الناحية الأخرى . فشجر الأراك الذى ذكر مع الظباء ، مثلا ، تماثل مع قريش المتحدة التى شكلت مركزية الوحدة الشاملة . وصفات الجمال والحياء والعفة التى ذكرت مع النساء ، أثارت فى الذهن تلك البراءة الطبيعية الخالدة التى امتلكتها الظبية . وبهذا التقت العناصر المتماثلة فوق مكان قابل للإدراك ، ثم وجهت ، بتفاعلها ، الخيال كى يتجاوز إلى الأعماق البعيدة ، حيث يقيم المعنى الجمالى الداخلى .

قام التشكيل المكانى فى هذا المثال إذن على أساس التماثل بصفته نوعا خاصا للتناظر بين العناصر المتشابكة ، وهو يلتقى فى هذا مع المثال الآتى من ابن المعتز . قال :

سـقـانى وقـد سـلّ سيف الصبـا
ح والليـل من خـوفـه قـد هـرب
عـقـارا إذا مـا جـلتـهـا الـسـقـا
ة ألـبـسـهـا المـاء تـاج الحـبـب
فـأصـلـح بـيـنى وبـين الـزمـان
وأبـدلـنى بـالهـمـوم الـطـرب(١٥)

تمتد الخيوط من هذه الأبيات لتلتقى فى تشكيلين مكانيين مركزيين هما : تشكيل الصباح/السيف . وتشكيل الحبب/التاج . وتقابل العناصر فى هذين التشكيلين جاء على أساس تماثل الحد الأول مع الحد الثانى . ومن هنا تشابه البناء لهذه العناصر مع البناء الذى رأيناه فى مثال ابن قيس الرقيات . يدخل فى التشكيل الأول من مثال ابن المعتز عناصر مختلفة هى الليل الهارب ، والخمر التى جلاها السقاة ، والطرب الذى استبدل بالهموم ، والزمن الذى أصبح فى صلح مع الشاعر ، أو بتعبير أدق الإنسان الذى يمثله الشاعر .

لو لم يسبق الشاعر الخمر - العقار ، لدخل النهار مع همومه ، لكن العقار المجلو صباحا غيّر الحال وحول الهم طربا وانتشاء .

إن توقفنا عند الجانب الأول من هذا التشكيل (الصباح/السيف ، والليل/الإنسان الهارب) يقودنا إلى الدهشة من موقف الشاعر فيه ؛ ذلك لأنه يطرح مسألة ليست مألوفة لنا : لماذا شبه الصباح بالسيف القاطع ؟ قد يكون من الأقرب إلى الألفة أن يشبه الصباح بما هو منير لا بما هو قاطع . من الممكن أن يجادل أحد فى أن السيف لامع فلماذا نصر على أن الذى كان يقوم فى ذهن الشاعر ، وهو ينظم هذه الأبيات ، هو الحد القاطع من السيف لا الجانب اللامع المنير ؟

يبدو أن خلو السيف من أية صفة فى المثال المطروح للتحليل يجعله مؤهلا لأن يكون المادة المناسبة لتوحيد صفتى اللمعان والقطع معا . وفى هذا إشعار بأنها لا زمان هنا . لأنه إذا كان اللمعان هو السلاح الذى يهرب منه الليل مجازاً ، فإن مضاء السيف هو الذى يهرب منه الإنسان حقيقة . ويبدو أن الشاعر لا يريد أن يصور لنا هرب الليل فقط ، ولكنه يريد أن يدخل الإنسان فى هذه المسألة الوجودية أيضاً . فهرب الليل وحلول الصباح لهما تأثير على نفسية الشاعر وأحواله هنا .

إن تجربة الشاعر فى اللحظة الزمنية المختارة تبدو كأنها ليست تجربة عادية تفرح لمقدم الصباح ولزوال الليل ، وإنما هى تجربة مضادة ترى فى الصباح سيفاً مصلتاً مرعباً . وهذا يعنى أن الشاعر يتوحد مع الليل ويرتاح له أكثر من ارتياحه للصباح . وقد يبدو مثل هذا التأويل غريباً وبعيداً عن الإقناع ، لكن إذا ما تملينا الجانب الآخر من هذا التشكيل (الخمر المجلوة ، والزمن الباسم ، والطرب الحاضر ، والهم الغائب) اقتربنا من إدراكه والاقتناع به .

لو كان الشاعر مرتاحاً لمقدم الصباح لما كان بحاجة إلى الخمر لتجلو عنه الهموم ، أو لما كان هناك هموم تحتاج لأن تجلوها الخمر . لكن الشاعر جعل الإصلاح بينه وبين الزمان ، واستبداله الطرب بالهموم مقرونين إلى فاعلية الخمر المشروبة . وهذا يعنى أن الهموم التى احتاج أن يجلوها جاءت مع الصباح ولم تكن فى غيابه .

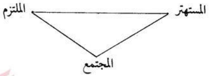
وإذا لجأنا إلى التركيب اللغوى ، لكشف هذه الحقيقة ، تبين لنا أن الجملة الأساسية فيه هى : (سقانى عقاراً) . وأن جملة (وقد سل سيف الصباح . . الخ) حاليّة تدل على اللحظة التى سقى الخمر فيها . فكأنها ، فى الواقع ، السبب فى هذه السقاية . إن لحظة ذهاب الليل ومقدم الصباح هى التى دفعته - كما يظهر - إلى أن يحتاج الشراب كى يزيل الهم الذى انتابه فيها ؛ فالصباح والهم ، إذن ، قرينان ، والهم نفسه هو الذى

جعل الصباح ممثلا للشاعر بالسيف القاطع المرعب .

ولكن ما الذى دفع الشاعر إلى هذا الشعور الغريب ؟ قد نجد فى الأبيات القادمة جواباً عن هذا . قال :

وما العيش إلا لمستهتر
تظل عواذله فى شغب
يهيم إلى كل ما يشتهى
وإن ردّه العذل لم ينجذب
فكم فضّة فضّها فى سرو
ر يوم ، وكم ذهب قد ذهب

فى هذه الأبيات تشكيل مركزى يجمع بين المستهتر والمجتمع ، ويضع خلفية لعلاقة أخرى هى علاقة الشاعر الملتزم بمجتمعه ، ولهذا يلتقى الشاعر والمستهتر عند حدود المجتمع :



ما دام هذا الشاعر يرى فى حياة المستهتر وسلوكه مثالا فإن موازينه فى الواقع غير عادية . ولا بد بالتالى من دوافع داخلية قوية تدفعه لأن يرى الأمور على غير طبائعها . ما يعشقه الشاعر فى حياة المستهتر هو حريته التى يحققها بالفعل (يهيم إلى كل ما يشتهى . وكم فضة فضها ، وكم ذهب قد أذهب) ، دون الخضوع إلى الوازع الاجتماعى (وإن رده العذل لم ينجذب) ، لا تحكمه إلا رغبته فى الانعتاق والتحرر والممارسة الحقيقية لإرادة الذات وأهوائها . إن الذى ينقص الشاعر هو عجزه عن التحدى الذى يقوم به المستهتر ؛ فما يجتمعان عليه هو علاقة كل منهما بمجتمع صارم يحاول إخضاع الفرد وإذلاله ؛ وما يختلفان عليه هو أن أحدهما رافض يتعلق بحريته الذاتية ، وثانيهما ملتزم خاضع تحكمه ظروفه . ومن هنا تغدو حركة الأول فى الزمن ملأى بالنشوة (سرور يوم) ، لأنها حركة باتجاه تحقيق الذات ، وحركة الثانى فى الزمن ملأى بالكآبة (سيف الصباح) ؛ لأنها حركة باتجاه الانفصال عن الذات . وعلى هذا تغدو حركة الأول منطلقة نحو الخارج الواسع فى حين تظل حركة الثانى التفافية فى الداخل . ويصبح الخارج الواسع المنطلق بالنسبة لها أمنية حالمة . وإذا كان النموذج الثانى يرى فى فاعلية الخمر جمالاً فلأنه قادر بها أن يهرب من ضغط الداخل إلى حرية الخارج . ومما يؤيد هذا وصف ابن المعتز ، ممثل هذا النموذج ، لمجلس شراب مع أصدقائه فى فلاة واسعة بعد رحلة صيد جميلة ، قال :

فظلت لحوم ظباء الفلاة
على الجمر معجلة تنتهب
فراحوا نشاوى بأيدى المدام
وقد نشطوا من عقال التعب
إلى مجلس أرضه نرجس
وأوتار عيدانه تصطخب
وحيطانه فرط كافورة
وأعلاه من ذهب يلتهب
فيا حسنه يا إمام الهدى
وخير الخلايق نفسا وأب

من الواضح أن الشاعر يصف الخارج وفى خياله صورة لداخل القصر الذى يسكنه . هؤلاء الأصدقاء يفعلون ما يريدون ، ويتركون لإرادتهم حرية التصرف ، يأكلون انتهاباً ، ويشربون نشاوى . والأكل والشرب فى داخل القصر بقواعد ، وضوابط . ثم إن الجمال الحقيقى لا يراه فى الزينة التى تزدان بها أرضية القصور أو حيطانها ، أو غناء المغنين فيها ؛ فكل هذه مظاهر للتكلف والاصطناع ، لكن الجمال الحقيقى هو فى الجمال الطبيعى الذى يمثله النرجس ، والكافور ، وأشعة الشمس ، واصطخاب عيدان الشجر . القبح هو ما يراه داخل القصور ، والجمال هو ما يراه خارجها . والمعاناة التى يقاسيها فى أن حياة القصور هذه هى الحياة التى يحياها ولا يستطيع عنها انفكاكاً إلا بخياله .

فى التشكيل الثانى (الحبب/تاج ألبسه الماء للخمر) ، من مثال ابن المعتز هذا ، تبرز فرحته بالخمر ، وبرؤية الملك الحقيقى فيها ، وبخاصة إذا ما قرنا بيت هذا التشكيل :

عقاراً ، إذا ما جلتها السقا
ة ، ألبسها الماء تاج الحبب

إلى بيت آخر قاله مادحاً فيه «إمام الهدى» :

إذا ما تربع فوق السرير
وبالتاج مفرقه معتصب

ففى «إلباس» التاج القائم فى البيت الأول ، وفى «اعتصاب» المفرق بالتاج فى البيت الثانى ، إشعار بالسلامة مع عالم الخمر ، والاعتلال مع عالم القصور . ولعل اختياره لكلمة «عقار» ، التى تعنى الخمر والدواء معا ، من بين أسماء الخمر الكثيرة ، انسياب غير واع لتبرمه بحياة التكلف والرسميات ، أو الأمراض الأخلاقية التى كان يراها داخل قصره . إن هذه الأجواء ، الغريبة - فى رأيه - عن صفاء الطبيعة الإنسانية وتحررها ، تشعره بأن قصره سجن كبير ، وبأنه عبد له أو سجين فيه . ومن هنا جاءت أحلامه تزود الأماكن الجميلة خارجه .

إن هذا يذكرنا بقولين عميقى الدلالة : أما أولهما فجاء على لسان الفيلسوف بول كلوديل عن ضوضاء باريس . قال : «حين

يتنابنى الأرق بسبب ضوضاء المدينة . . . ألعن حظى الذى جعلنى ساكن مدينة ؛ وفى مثل تلك اللحظة أسترجع هدوئى من خلال استعارات البحر »[١٦] . أما الثانى فجاء على لسان المصور الفرنسى المشهور دوجا (Degas)لأحد البورجوازيين حين سأله يوماً عن لوحة لأميرة تخرج من قصر أبيها : « ولكن لماذا تخرج هذه الفتاة ؟ فقال دوجاً : لأنها ليست متوافقة مع أرضية اللوحة»[١٧] .

وهكذا كان ابن المعتز يفعل ؛ لقد كان يعيد إلى نفسه ، بالخيال لا بالواقع ، « هدوءها » و « توافقها » .

*

وكما قلنا فقد حكم التشكيلين المكانيين السابقين ، عند ابن قيس الرقيات وابن المعتز ، أساس محورى هو عقد التماثل بين عناصر متماثلة . لكن العناصر فى تشكيلات مكانية أخرى تتجمع على لون محورى آخر «التماثل فى اللاتماثل» ، كما فى قول امرىء القيس :

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل[١٨]

فالتشكيل المكانى هنا قائم على أساس المماثلة بين الدمع / والسهم . وبالطبع ليس كل دمع سهماً ، ولكن خصوصية العلاقة بين الشاعر والفتاة هى التى أعطت هذا الدمع تأثيرا حاداً ، حتى غدا كالسهم المصوب ناحية القلب من المحب . وهذا يعنى أن المواقف الشعورية داخل الإنسان لحظة الإبداع هى التى تعطى الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية . وبناء على ذلك ، تبتعد الكلمة عن معناها الحرفى لتتخذ بعداً آخر يجعل منها موقفاً أو موضوعاً أو حدثاً ـ كما وضح ذلك فى الأساس النظرى لهذا البحث .

وفى القلب تتغير طبائع الأشياء ؛ إذ قد يغدو فيه القبيح جميلا ، والعدو صديقاً ، تماما كما قال أبو الشيص الخزاعى بصدق :

١ - وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى
متأخر عنه ولا متقدّم
٢ - أجد الملامة فى هواك لذيذة
حبا لذكرك فليلمنى اللوّم
٣ - أشبهت أعدائى فصرت أحبّهم
إذ كان حظّى منك حظّى منهم

وهذا الذى أصاب أبا الشيص هو نفسه الذى ابتلى به امرؤ القيس ؛ لقد شفه هوى فاطمة حتى غدا معها الضعيف سلاحاً حاداً يخترق قلبه المقتّل (ولفظة المقتّل بالتشديد بائنة الدلالة على تكرار فعل القتل الذى يقوم به دمع الحبيبة) .

فالعلاقة التى يبرزها تشكيل (الدمع/السهم) تقوم على أساس الجمع بين عناصر غير متماثلة أصلا ، وذلك بفعل طاقات روحية قادرة على جمع المتناقضات ، وإيجاد التماثل فى اللاتماثل . وتخلق مثل هذه القدرة من القصيدة نظاماً مثالياً خاصاً لا يمكن إيجاده خارجها . وهكذا تتخذ العناصر داخل القصيدة سمات فذة فريدة تصل إلى حد رؤ ية «التجانس الكونى العام»[١٩] ، أو التمتع بالنظام المثالى الذى تطمح كل نفس إلى تحقيقه ، بدلا من الفوضى التى تعم كل ما حولها من أحداث الواقع ، وقضايا الحياة .

العلاقة فى تشكيل (الدمع / السهم) إذن علاقة بين عالمين متناقضين هما عالم الضعف وعالم القوة . ولهذا يغدو اتحادهما وتوافقهما فى هذا الشعر وأمثاله حافزاً لفكر المتلقى وانفعاله . لقد دفع الشاعر ، بهذا التشكيل ، الفكر الإنسانى لتعرّف هذا الوضع المدهش ، وللوقوف من خلاله على حقيقة إنسانية مهمة جدا ، هى : إمكان ضعف القوى أمام قوة كامنة فى الضعيف . فالرجل القوى الذى يتباهى بقوته الجسدية قد يتهاوى ذليلا أمام ضعف المرأة ، يستغيث ليُرحم . ومن الأمثلة الدالة على ذلك قول جرير الشهير :

إن العيون التى فى طرفها مرض
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا صراع به
وهن أضعف خلق الله إنسانا[٢٠]

وهكذا تنقلب قوة الرجل ضعفاً وضعف المرأة قوة .

إن مثل هذا الوضع الخاص قد يدفع الإنسان للتفكير فى فلسفة القوة والضعف فى الوجود كله . فليست القوة أو الضعف دائما فى المظهر ؛ إذ ربما أدت القوة الظاهرة إلى أن يعرف الضعف حجمه الحقيقى ، وأن يتلمس إلى القوة ، فى صراعه من أجل البقاء ، وسائل أخرى ، ليست جسدية ، كوسائل الخداع الذكى والخبث الواعى . قد يلجأ فى استنزال القوة أسلوب المبالغة فى الضعف ؛ فهو أسلوب قادر فى أحيان كثيرة على إيصال الضعف غاية لا يستطيعها أقوى الأقوياء . وعلى العكس من ذلك ربما أدت قوة الجسد بصاحبها إلى الغرور أو الثقة المطلقة التى تعطل عنده تجربة الوسائل الأخرى ، أو التفكير فى درئها ، حتى يؤخذ على حين غرة ، ويقع فى حبائل ذكاء الضعيف . فالقوة هى قوة المخبر لا المظهر . وقد توصل الشاعر العربى عباس بن مرداس إلى هذه الحقيقة حين قال :

ترى الرجل النحيف فتزدريه
وفى أثوابه أسد مزير

ضعاف الطير أطولها جسوماً
ولم تطل البزاة ولا الصقور
لقد عظم البعير بغير لبّ
فلم يستغن بالعظم البعير
يصرّفه الصبى بكل وجه
ويحبسه على الخسف الجرير[٢١]

يطرق تشكيل «التماثل فى اللاتماثل» قضايا الوجود المهمة ، فالحياة - كما يقول باشيلار - «تنبعث فى كل الأشياء عندما تتجمع التناقضات»[٢٢] .

لقد رأينا فى بيت امرىء القيس السابق لونا من هذه القضايا . وسنرى فى قول المتنبى القادم لونا آخر . قال من قصيدة يصور فيها بطولة سيف الدولة فى إحدى معاركه مع أعدائه :

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة
كما نثرت فوق العروس الدراهم[٢٣]

فالبيت يرسم لنا وضعين صوريين أساسها علاقة مركزية بين القتلى والدراهم ، وتتجمع حول كل من هذين الموضوعين عناصر تجعله يقف فى موقع التضاد مع الآخر : القتلى المنثورون فوق الأحيدب/والدراهم المنثورة فوق أماكن من العروس . لكن جمعها فى خيال الشاعر على معنى التماثل ألغى حدود التنافر ، واستبدل بها انسجاماً وتوحداً . ذلك لأن حركة الشعور عنده هنا وهناك واحدة . ولكن كيف له أن يساوى بين هذه العناصر غير المتماثلة فى الشعور . إن ذلك قائم فى السياق العام الذى منه قوله :

ومن طلب الفتح الجليل فإنما
مفاتيحه البيض الخفاف الصوارم

هناك موقف فكرى شعورى ينتظم تلك المساواة الداخلية لدى الشاعر : القبح يغدو جمالاً إذا ما كان فى خدمة هدف جميل . فى مثل هذا الموقف تتساوى النشوة بمنظر القتلى منثورين فوق جبل لم يعد يتسع لهم (لفظة «الأحيدب» المصغرة توحى بضيق المكان على اتساعه) بالنشوة لدى رؤية الدراهم الجميلة منثورة فوق عروس جميلة أيضاً . ذلك لأن كل واحد من المنظرين يداعب منطقة الرضا من نفس الإنسان وعقله . إن مثل هذه الحالة قد مر بها الشعراء قديماً وحديثاً ، وصوروها على نحو ما فعل المتنبى ، مع احتفاظ كل منهم بطابعه الخاص . فهذا أبو تمام يترجم لنا تمتع المسلمين بمنظر الأفشين والنار تحرقه وتهدم أوصاله . قال :

رمقوا أعالى جذعه فكأنما
وجدوا الهلال عشية الإفطار

واستنشئوا منه قتارا نشره
من عنبر ذفر ومسك دارى[٢٤]

فالجسد الذى سودته النار وشوهته/تماثل/مع الهلالْ المرتقب بعد أن تجلى عشية الإفطار معلنا نهاية فعل جميل ، وبداية فعل جميل أيضاً . ورائحة التحريق مع كل ما بها من أذى/تماثلت/مع رائحة العنبر والمسك على ما بهما من زكاوة . لقد غدا موت الأفشين جميلا لأن النفس أرادته أن يكون كذلك ؛ فموته يعنى حياة جديدة لها . والنفس - فى مواضع أخرى - قد تنشد الموت لذاتها ، فترى وكأنها تعشقه وتخطو للقائه ، كما قال أبو تمام فى رثاء أحد الشهداء :

ومشى إلى الموت الزؤام كأنما
هو فى محبته إليه خليل[٢٥]

وفى هذا توحد فى الموقف الفكرى بين نشدان الموت للذات ، ونشدانه للآخرين ؛ لأنه فى كل حالة اقتراب من غاية أسمى .

وفى هذا طرح وجودى عام لمسألة الحياة والموت . إنها مسألة اقترنت - كما رأينا - بقضية أخرى هى «القيمة» . وربط كل من الموت والحياة بتحقيق «قيمة» ما فى المكان والزمان يعنى التعلق بمعنى إنسانى رفيع . وعند هذا المعنى الشمولى تتساوى الحياة مع الموت ؛ لأن كل واحد يمكن أن يحل محل الآخر ، إذا كان فى حلوله خدمة لذلك المعنى ولتلك «القيمة» . فلما عرف المسلمون أن من أسباب بقاء «القيمة» لمبدئهم قتل الأفشين فرحوا لقتله ، ولما تأكد شهيد أبى تمام من أن موته يعنى تخليدا «للقيمة» التى يؤمن بها ، أحبه وفرح بلقائه .

وكان قد فعل مثل ذلك الشاعر الجاهلى عروة بن الورد من قبل ؛ فقد جعل من حياته خادمة «للقيمة» الاجتماعية الرفيعة ، وفداء لها ، حين قال :

دعينى أطوّف فى البلاد لعلنى
أفيد غنى فيه لذى الحقّ محمل
أليس عظيماً أن تلمّ ملمّة
وليس علينا فى الحقوق معوّل
فإن نحن لم نملك دفاعاً بحادث
تلمّ به الأيام فالموت أجمل[٢٦]

مفهوم الجمال عند هذا الشاعر الجاهلى يرتبط بالعمل القيِّم ؛ فما دامت الحياة قادرة على تحقيق هذا العمل فهى جميلة ومطلوبة ، لكنها إن عجزت عن ذلك فالموت أجمل منها بكثير . إن فى مثل هذا الفهم سموا مبكرا لإدراك قيمة الوجود والعدم حقا .

*

ومن التشكيلات المكانية الأخرى الممكنة ، مجموعة العناصر

«المتصاحبة» (coexistent)[٢٧] التي تبرز معا في القصيدة الواحدة ، ويكون لها علاقة تفعل في نمو الحدث أو المعنى وتعميقه . من ذلك قول حسان بن ثابت من همزيته التي هجا فيها أبا سفيان بن الحارث قبل فتح مكة ، ومدح فيها رسول الله ﷺ :

١ - عفت ذات الأصابع فالجواء ... إلى عذراء منزلها خلاء
٢ - ديار من بني الحسحاس قفر ... تعفيها الروامس والسماء
٣ - وكانت لا يزال بها أنيس ... خلال مروجها نعم وشاء
٤ - فدع هذا ولكن ما لطيف ... يؤرقني إذا ذهب العشاء
٥ - لشعثاء التي قد تيمته ... فليس لقلبه منها شفاء
٦ - كأن خبيئة من بيت رأس ... يكون مزاجها عسل وماء
٧ - على أنيابها أو طعم غض ... من التفاح هصره الجناء
٨ - إذا ما الأشربات ذكرن يوما ... فهن لطيب الراح الفداء
٩ - نوليها الملامة إن ألمنا ... إذا ما كان مغث أو لحاء
١٠ - ونشربها فتتركنا ملوكا ... وأسدا ما ينهنهنا اللقاء
١١ - عدمنا خيلنا إن لم تروها ... تثير النقع موعدها كداء[٢٨]

في الأبيات ثلاثة تشكيلات مكانية مهمة : أولها الطلل /والمروج (بيت ١ ، ٢) ، وثانيها شعثاء /وطيفها (بيت ٤ ، ٥) ، وثالثها الخمر /والخيل (الأبيات ٩ - ١١) ، وهي تتساند وتتفاعل معا لخلق المعنى الشامل الذي يؤلفه تشكيل واسع قائم بين المكان بشكل عام ، والسماء بأمطارها ورياحها - كما سنرى .

أما التشكيل الأول فيعالج حال المكان في زمنين : الحاضر ، حيث المكان المندثر (الطلل) الذي مسته الرياح والأمطار (السماء) حتى بات خاليا ، والماضي عندما كان المكان مليئا بالحياة (الأنيس والنعم والشاء) والنماء والجمال (المروج الخضراء) .

أما التشكيل الثاني فتبدو فيه علاقة الشاعر بفتاته شعثاء وقد وصلت إلى نهايتها واقعا ، لكنها ، حلما ، ما زالت قائمة ؛ لأن طيف شعثاء يلاحق الشاعر (ما لطيف يؤرقني ؟) . وهذا يعني أن الشاعر هو الذي اختار القطيعة بإرادته ، على الرغم من أنه ما زال محبا لشعثاء عاشقا لها ، حتى إنه رأى في هذا العشق داء يصعب شفاؤه (بيت ٥) .

أما التشكيل الثالث فيبرز من خلال تعامله مع كل من الخمر والخيل ؛ مع عالمين متناقضين هما عالم الزيف (العبث والوهم . الأبيات ٨ - ١٠) ، وعالم الحقيقة (العمل والفعل ، بيت ١١) .

ويبدو أن خلفية انفعالية عميقة الجذور كانت وراء هذه التشكيلات الثلاثة جميعا ، حيث ظهر الشاعر فيها موزعا بين عوالم متناقضة ، كالماضي والحاضر ، والحلم والواقع ، والعبثية والجدية . كأني بالشاعر يترجم ، صادقا ، حقيقة الصدمة التي هزته من أعماقه وحولته فجأة من عالم السراب (الجاهلية) /إلى عالم اليقين (الإسلام) . إن مثل هذا التحول بشرطه الزمني الفجائي قد يقطع الإنسان عن عالمه القديم ، لكنه لا يستطيع أن ينهي فورا ارتباطاته الشعورية ببعض أجوائه الحالمة كالخمر والمرأة ؛ فلهذه الأجواء اتصال مباشر بالنفس وأهوائها . ولذلك لابد للإنسان المتحول إلى عالم الجد من أن يقاوم رغباته الجامحة ، بقوة العقل والفعل لديه .

وهكذا كان تحول حسان من الجاهلية إلى الإسلام . كان في الجاهلية (الماضي) يعبث كثيرا فينال - كما ينال غيره - من متع الحياة ما يشاء : ينال من المرأة ما يشتهي ، ومن الخمر ما يريد ، ولكنه تعلم ، بعد إسلامه ، كيف يمكن للإنسان أن يعيش بعمله وقيمه ، فاقتنع - كما اقتنع غيره أيضا - وآمن كما آمنوا . لقد كان بلاؤه الحقيقي هنا في القدرة على التخلص من رواسب الماضي ، والتحول كلية إلى الواقع العملي الجديد . كيف يمكن أن ينتزع نفسه من ماضيها العابث ، وأن يعيش للمبدأ الجديد ينافح عنه ويفتديه ؟ من هنا كان هذان العالمان يقفان أمامه في طرفين متناقضين ، كل واحد منها يشده إليه : الخمر - عالم العبث - تفتح أمامه بابا واسعا من الوهم والخيال /والخيل - عالم الفعل والجد - توقفه على باب واسع من أبواب الجهاد . لقد كان ينظر إليها من واقع المعرفة الإنسانية التي رسخها مجتمعه الجديد ، بل مجتمعه القديم أيضا . فالموازنة بين عالم العبث المتمثل بالخمر ، وعالم الفعل المتمثل بالخيل ، موازنة قديمة منذ العصر الجاهلي . وكمثال على الأول نورد قول مرقش الصغير في الخمر :

الرزق ملك لمن كان له ... والملك منه طويل وقصير
فأول الليل ليث خادر ... وآخر الليل ضبعان عثور
قاتلك الله من مشروبة ... لو أن ذا مرة عنك صبور[٢٩]

ففى أبيات مرقّش تفسير لبعض ما جاء فى أبيات حسان ؛ فالعظمة التى تبعثها الخمر فى نفوس شاربيها (البيتان ٩ ، ١٠ من أبيات حسان) ، هى عظمة قصيرة الأجل ، زائفة لا تصمد أمام الواقع (أبيات مرقش الثلاثة) .

وكمثال على عالم الخيل نورد قول امرأة من بنى مخزوم :

قوم إذا صوّت يوم النزال
قاموا إلى الجرد الهاميم
من كل محبوك طوال القرى
مثل سنان الرمح مشهوم(٣٠)

فكل صفات الخيل توقفها فى الطرف المناقض لعالم الخمر . فهنا الحزم والقوة ، وهناك التراخى والدعة .

وعلى هذا تغدو أبيات حسان مؤشرا على تشكيل محورى واسع يضم الخمر والمرأة والمروج الخضراء (عالم العبث) فى جهة ، والأرض الخلاء والرياح والخيل (عالم العمل) فى جهة أخرى مضادة ، على أساس أن المكان الذى يواجهه الشاعر حاضرا ، هو مكان جديد قد خلا من عالم العبث بفعل الثورة الساحقة (الرياح والمطر السماوى) ، وأصبح مهيئا لحراثة جديدة أو عمل جديد تقوم به (الخيل) المصممة على تصفية حسابها مع كل قوة تقف فى طريق حرثها للأرض وغرسها إياها بأشجار ذات ثمر (إسلامى) مختلف تماما عن الثمر (الجاهلى) القديم :

عدمنا خيلنا إن لم تروها
تثير النقع موعدها كداء

ولعل اختيار الشاعر لصفة العذرية (عذراء) ، وإطلاقه إياها على المكان ، ذو دلالة نفسية وفكرية عميقة .

قد يعطى مثل هذا التحليل جوابا مقنعا عن سؤال كبير مقلق : كيف بحسان أن يصف الخمر وتأثيرها الجميل فى النفس والعقل فى أبيات ينشدها بين يدى الرسول (ﷺ) ، وهو صاحب الدعوة الإلهية التى تحارب الخمر وتحرم تعاطيها ؟

لقد طرح هذا السؤال نفسه فى الساحة الأدبية منذ القديم وأجيب عنه إجابات أشهرها أن الشاعر قال المقدمة الخمرية فى الجاهلية ، ثم أكمل بقية القصيدة فى الإسلام(٣١) . لكن هذا الجواب لا يلغى الإشكال القائم ؛ فلو سلمنا - جدلا - أن الشاعر قال المقدمة فى الجاهلية وبقية القصيدة فى الإسلام ، فإن إنشاده القسمين معا بين يدى الرسول يجعلهما قصيدة واحدة ذات شعور واحد يسيطر على كل ما فيها من عناصر ، ويلغى - من ثم - مسألة الزمن فى نظم هذا القسم أو ذاك ، أو - على الأقل - لا يجعل لها تأثيرا فاعلا فى عملية التشكيل الشعرى . ولهذا يظل السؤال بحاجة إلى جواب منطقى ينسجم مع الرؤية المرتبطة بالأوضاع الشعرية «المتصاحبة» وتشابكها ضمن وجود مكانى .

إن المسألة - كما قد رأينا سابقا - ترتبط بالشعور الإنسانى فى التحول الذاتى من الوهم إلى الحقيقة ، ثم النظر ، فى لحظة زمنية واحدة ، إلى الطرفين - الماضى والحاضر - معا حتى يستطيع تجاوز التاريخ إلى الكشف عن حقائق فلسفية وجودية تعطى الأشياء صفاتها الجوهرية . إن مثل هذا التأمل التجريبى يجعل الخمر عند الشاعر عالما من الجمال ظاهرا ، لكنه عالم من الضياع مخبرا .

ومن تشكيل العناصر «المتصاحبة» ما نجده فى أبيات بشار بن برد التالية :

١ - وذات دلّ كأن البدر صورتها
باتت تغنى عميد القلب سكرانا
٢ - (إن العيون التى فى طرفها حور
قتلننا ، ثم لم يحيين قتلانا)
٣ - فقلت أحسنت يا سؤلى ويا أملى
فأسمعينى جزاك الله إحسانا
٤ - قالت فهلا فدتك النفس أحسن من
هذا لمن كان صب القلب حيرانا
٥ - (يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا)(٣٢)

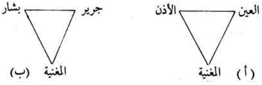
يحسن بنا - قبل الشروع فى التحليل - أن نعرف أن البيت الذى غنته الجارية أولا هو لجرير ، وأن البيت الذى غنته ثانيا هو لبشار نفسه .

إن تتابع الحركة النفسية لبشار فى الأبيات يثير بعض الأسئلة التى تمس جوهر القضية المثارة :

- هل جاء اختياره لبيت جرير عفويا ، أو أن وراء هذا الاختيار غاية أبعد ؟

- لماذا جعل المغنية تختار ، بعد بيت جرير ، بيتا من شعره هو بخاصة ؟ ولماذا نقل إحساسها الذى يشعر بأن بيته متفوق فى الحسن على بيت جرير (أحسن من هذا) ؟

قد تستطيع الإجابة عن كل هذه الأسئلة إذا نظرنا إلى العلاقات فى وضعين تشكيليين هما :



إن تملي التشكيل الأول (أ) قد يدفع العقل للتفكير في عالمين كان إحساس بشار بهما قوياً ، هما : عالم العميان (عالمه) ، وعالم المبصرين (عالم الآخرين) . وإذا كان حب المرأة يعني تحقيقا إنسانيا لخصوبة الحياة ، وقيمة الاستمرار فيها عند الرجل ، فإن هذا الشاعر الأعمى مدفوع برغبة داخلية لأن يعيش هذا الحب خيالا كان أو واقعا . وتلزمه مثل هذه الرغبة أن يتجاوز عالم الإبصار ، وأن يواجه واقع العمى ليوجد له فيه أداة تعينه على تجريب العشق كما يجربه المبصرون . ومن هنا برزت فاعلية الأذن لديه . فإذا كان الآخرون يعشقون متأثرين بحور عين المرأة ، فإنه قادر على أن يحب متأثرا بعذوبة صوتها . ولهذا جاء تصوره للمرأة المثالية (يا سؤلي ويا أملي) مجسدا في مغنية . وأصبح مطلبه منها صوتا يطرب أذنيه/لا جسدا يمتع ناظريه . كما غدت لغة الحب ، والصور الشعرية فيها بخاصة ، تشعر - في مواضع متعددة - بحواس أخرى أبعد من حاسة البصر ، ومن ذلك قوله :

يـا ليتني كنت تفـاحـا مفـلجـة
أو كنت من قضب الـريحان ريحـانـا
حتى إذا وجـدت ريحي فـأعجبهـا
ونـحن في خـلوة ، مـثلت إنـسـانـا

قد يتبادر إلى وعي القارىء أنه أراد في البيت الأول المنظر الجميل لكل من التفاح والريحان ، لكن كلمة «ريحي» في البيت الثاني تدلنا على أن حاسة الشم هي التي حبكت هذه الصورة . صحيح أن كل الحواس تعبر عن حاسة البصر ، لكن الاهتمام يختلف حين تكون هذه الحاسة أساسية ، وحين تكون ثانوية .

وأما تملي التشكيل الآخر (ب) فقد يردّ التفكير إلى هدف يعتمد في كشفه على قضية معرفية هي الصراع الذي كان في زمن الشاعر بين الشعراء المحدثين والنقاد السلفيين(٣٣) . فحركة النفس خلال التركيب المختار للأبيات ، يشير إلى إحساس الشاعر بالتفوق ، أو إحساسه بتفوق الشعر المحدث . وهو إحساس يضع النقاد العرب الذين كانوا لا يرون فضيلة إلا للشعر القديم موضع الاتهام ، بل إنه قد يطعنهم في أذواقهم طعنا جارحا حين يجعل المغنية ، التي قد تكون هنا رمزا للذوق المتحضر في المجتمع العباسي ، هي التي تحكم على جمال شعره وتفوقه على شعر جرير (بيت ٤) . فقد يكون في هذا إشعار بأن ذوق المجتمع العباسي تخطى أذواق النقاد السلفيين بكثير .

واتخاذ بشار هذا الموقف من القديم والجديد - إن صدق مثل هذا التحليل - يعد من البدايات المبكرة التي بلورها بعده أبو نواس وأبو تمام وغيرهما . فهم جميعا ينتصرون للجديد ، ولكن يختلفون في طريقة المواجهة . والذي يبدو أن بشارا في أبياته السابقة لم يشأ أن تبرز هذه المواجهة بشكل سافر ، لكنها - بلا شك - جاءت ، بطريقته اللا مباشرة ، أكثر قدرة على التعبير والتمثيل . ربما كان تخيره لبيت جرير ، وهو - كما وصف من نقاد كثر - أغزل بيت قالته العرب ، ثم إنطاقه المغنية بأفضلية بيته هو ، ورضاؤه عن هذا الحكم ، دليلا على المواجهة الفكرية غير المباشرة للخط المحافظ الذي انتهجه نقاد ذلك العصر . ومن نشوة الرضا بما قالته المغنية أجابها بما يرضيها :

فقلت أحسنت أنت الشمس طـالـعـة
أضـرمـت في القلب والأحشـاء نـيـرانـا

وهكذا التقى مسلك بشار الفنّي مع مسلك حسان قبله ؛ فكل منهما توصل إلى المعنى العميق عن طريق الحركة الإبداعية بين العناصر «المتصاحبة» داخل النص الشعري الواحد كما قد رأينا .

*

رأينا - من خلال النماذج المحللة - أن التشكيل المكاني الشعري قد منح حواسنا القدرة على الإدراك الحدسي الذي تجاوزنا به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللا محدود من الأمكنة . وبهذا تحققت الإمكانية التي أعطاها سانتيانا للمكان ، قال : « . . . من الممكن أن يتولد عندنا إحساس بالمكان بدون إحساس بأسواره التي تحدده ، بل إن هذا الحدس ذاته هو الذي يجعلنا نظن أن المكان لا متناه»(٣٤) .

والطاقة التي تعطى المكان كل هذه القدرة هي طاقة الخيال التي تتحول فيها الأشياء الصغيرة إلى عوالم واسعة ؛ فنفحة عطر ، أو أبسط رائحة - كما قال باشيلار - بإمكانها أن تخلق مناخا كاملا في عالم الخيال ، وأقل صوت يمكن أن يمهد لكارثة(٣٥) .

ولهذا ربطوا المكان بالخيال ؛ فقال بعضهم : «المكان يدعونا للفعل ، ولكن قبل الفعل ينشط الخيال ، ينقي الأرض ويحرثها»(٣٦) . وقال آخر : «يمكن للمكان الأدبي أن يضم صورة كاملة للتناغم الكوني»(٣٧) . وقال ثالث : المكان هو المظهر التصويري في الأدب(٣٨) . ويرتبط بهذه العلاقة - علاقة المكان بالخيال - اتجاه باشيلار في الاهتمام بظاهرية الخيال على أساس أن فهم ظاهرية الصورة الشعرية يمكننا من إعطائها تحليلا نفسيا كفؤا ؛ لأن الصورة - في رأيه - تتجذر في داخل القارىء - الناقد لتصبح وجودا جديدا في لغة تعبر عنه بتحويلها إياه إلى ما فيها من أحلام وأفكار . ولهذا ميز بين صفة الوعي عند كل من الشاعر والناقد ؛ فوعي الأول في رأيه وعي حالم ؛ أما وعي الثاني فوعي خلاق(٣٩) .

وبناء على هذا يصبح التشكيل المكانى تشكيلا صوريا ، وتصبح الأنواع الثلاثة لهذا التشكيل فى النماذج الشعرية المحلّلة أنواعا صورية يمتاز بعضها عن بعض فى نوعية العلاقة القائمة بين موضوعاتها . وهذا يعنى أن العلاقات فى الصور الفنية لا تعتمد على التشبيه أو التماثل فقط ، لكنها تمتد أيضا إلى عناصر بنائية أخرى تترابط معا بفاعلية «اللا تماثل» ، و«المصاحبة» ، بعد أن يضمها عمل شعرى واحد أبدعه انفعال متعقل انبثق عن الذات المبدعة فى لحظة من الزمن . وفى هذا تحقيق لتعريف باوند للصورة حيث قال : «الصورة هى التى تعرض مركبا عقليا وعاطفيا فى لحظة من الزمن»(٤٠) ، وقد فهم جوزيف فرانك الصورة من خلال هذا التعريف على أنها توحيد لأفكار وعواطف متفاوتة فى مركب معروض فى مكان ما وفى لحظة من الزمن ، وأن مثل هذا المركب المعروض فى مكان ما وفى لحظة من الزمن ، هو الذى يؤثر على حس القارىء فيمنحه الشعور بالتحرر المفاجىء من حدود الزمان والمكان معا(٤١) .

لقد التقت وظيفة الصورة هنا بوظيفة المكان الأدبى التى ناقشناها قبل قليل ؛ وفى هذا دليل كاف على تطابقهما .

٣

إذا كانت الصورة الفنية قد استوعبت صفات التشكيل المكانى - الطرف الأول فى تشكيل المعنى الشعرى ، فإن الإيقاع الموسيقى - كما سنرى - يستوعب صفات التشكيل الزمانى - الطرف الثانى فى التشكيل ذاته .

فالإيقاع الموسيقى فن زمنى ، وهذه - كما قيل - حقيقة لا تحتاج إلى سؤال(٤٢) . وقد اكتسب هذه الصفة الزمنية من خاصيته الموسيقية التى تعنى «الحركة عبر الشىء»(٤٣) . ويرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطا حيويا ؛ لأن الكلمات التى يبتدعها المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية ، ولهذا قال بوب : «إن الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى»(٤٤) .

حين يناقش النقد الحديث العلاقة بين المكان والزمان فى الشعر يقول : المكان جسد للزمان ، أما الزمان فهو روح المكان ، وهو الوجود غير الظاهر الذى يحيى تجربتنا(٤٥) .

ويبدو أن خاصيتى البروز للمكان ، والخفاء للزمان ، تنعكسان على دراسة كل منهما . لقد منحتنا صفة البروز فى التشكيل المكانى الوقوف عند عناصر شكلية حاولنا النفاذ من خلالها إلى أبعاد معنوية متنوعة تبعا لتنوع التشكيل الذى انتظمت فيه ، لكن الوضع فى الإيقاع يختلف ؛ لأن الحركة التى يسلكها عبر القصيدة هى حركة خفية كحركة الروح فى الجسد . ولذلك فإن صعوبات كثيرة تواجه أى دارس للإيقاع فى الشعر العربى ، وبخاصة فاعلية هذا الإيقاع فى تشكيل المعنى . قد نحس إحساسا قويا بهذه الفاعلية وتأثيرها فى تثبيت العمق المعنوى ، لكن دراسة الكيفية التى تؤدى فيها هذه الفاعلية عملها قد تكون بعيدة عن قدرتنا على الإحاطة بكل جوانبها ؛ إذ مهما حاولنا إدراك بعض الظواهر الإيقاعية وتفسيرها فإن ظواهر أخرى تظل بحاجة إلى إحساس خفى خاص بعيد عن أى تفسير ممكن . وعلى هذا ستكون محاولتنا هنا الوقوف على نماذج تمكننا من إدراك فاعلية بعض الظواهر الإيقاعية فى الشعر العربى القديم ، لكنها ليست شاملة لكل أشكال الإيقاع فى هذا الشعر . فهذه الأشكال كثيرة تتدرج من ملاحظة النغمة البسيطة فى الكلمة المفردة إلى النغمة الكلية فى القصيدة . ولذلك فإن الحاجة إلى متابعة التركيز على دراسة جوانب الإيقاع فى الشعر العربى من قبل النقد الجمالى ملحة بشكل كبير .

ستحاول هذه الدراسة أن تتناول الإيقاع فى بعدين :

أولهما : البعد الطولى linear ؛ وهو يعنى الحركة الترديدية التى تعبر الأشياء أثناء قراءتنا من اليمين إلى اليسار ، وتؤلف إيقاعا موضعيا .

وثانيهما : البعد الشاقولى vertical ؛ وهو يعنى الحركة التزامنية التى تعبر القصيدة من أولها إلى آخرها ، وتؤلف إيقاعا بنائيا(٤٦) .



ومن الأمثلة على البعد الإيقاعى الأولى قول أبى تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب
فى حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب(٤٧)

إننا نشعر ونحن نقرأ البيت أننا أمام نغمتين مختلفتين وزعتا على الشطرين : فالنغمة فى الشطر الأول بطيئة ، فى حين أنها فى الثانى سريعة . هذا على الرغم من أن الأحرف فى الشطر الأول ذات أصوات بمجموعها رقيقة(thin) ، بينما الأحرف فى الشطر الثانى ذات أصوات بمجموعها كثيفة (thick)(٤٨) . وهذا يعنى أن المعنى الداخلى هو الذى فرض السرعة عبر الأصوات الكثيفة ، والبطء عبر الرقيقة . الشاعر فى الشطر الأول يقرر حقيقة عامة بلغة هادئة غير قلقة ، لكنها هى الباعث على ما فى الشطر الثانى من توتر . لقد سرى هذا التوتر فى كل نبرة من نبرات الألفاظ التى ترابطت واتحدت فى مكان بدا كثيف النغمة قوى الحروف (الحاء ، والدال ، والجيم ، والعين) . ومما ساعد على هذا «تشديد» بعض الأحرف (الدال واللام) تشديدا متلاحقا ، وبخاصة تكراره ثلاث مرات مع حرف قوى هو الدال . إن هذا

يدفعنا إلى تلمس الجو العام للقصيدة التى كان البيت السابق فاتحتها .

القصيدة تنشأ وتنمو فى علاقة جذرية هى العلاقة بين سيف المعتصم وكتب المنجمين . وهذه علاقة ترسم خطوطا متناقضة للأبعاد العميقة فى الروح الاجتماعية التى كانت عليها نفوس المسلمين الموضوعين على محك الحرب . لقد كانوا منقسمين بين المستجيبين لدعوة الحرب إيمانا ، والمترددين خوفا ، بعد عمليات التشكيك التى مارسها المنجمون على ضعفهم . إنها علاقة يمكن لها أن تغدو علاقة عامة تبرز التمسك بالقوة العادلة ، أو الروح الانهزامية فى الفرد تجاه التحديات التى يواجهها فى الحياة . نستطيع أن ندرك من خلال هذا الجو أن الشاعر كان فى الشطر الأول يتحدث نظريا عن الموازنة بين السيف والكتاب ، ومثل هذا الحديث النظرى لا يحتاج إلى انفعالات قوية ، بل إلى تقريرات مبدئية . أما فى الشطر الثانى فقد انتقل إلى الحالة التى تحمس لها ، وهى فاعلية السيف بخاصة ، لذلك بدا ينقل تأثيرها وحركتها التغييرية داخل الأشياء بانفعال شديد . ولو حاولنا رسم مسار اللسان المتردد بين الكلمات المجلوبة فى الشطر الثانى لبرز هذا المسار شبيها بمسار السيف فى ساحة الحرب ، يتردد نزولا وارتفاعا بين الرؤوس . إن المطلب الإنسانى فى كلا الموقفين واحد ، وهو محاولة إزاحة كل الحدود التى تمنع حرية الإنسان وفاعليته من الانفتاح على اللامحدود واللامقيد فى الحياة والكون .

لقد شكلت الموازنة بين الإيمان بالقوة العادلة ، والاستسلام للروح الانهزامية ، بعدا محوريا فى قصيدة أبى تمام كلها ؛ ولذلك حلت نفسها فى علاقات أخرى قادمة ، كالعلاقة بين الصفائح والصحائف فى هذا البيت :

بيض الصفائح لا سود الصحائف في
متونهن جلاء الشكّ والرّيب

الجديد فى هذه العلاقة هو أن الكلمتين مؤلفتان من أحرف واحدة ، مع بعض الاختلاف فى التركيب ؛ فقد تحرك حرف (الحاء) من الآخر فى كلمة (الصفائح) إلى الوسط فى كلمة (الصحائف) . لكن هذا التحرك البسيط - على المستوى الصناعى - أدى إلى اختلاف كبير فى مجال الفكر . فإذا كانت الصفائح تمثل عدالة القوة وشرعيتها فى خدمة الخير ، فإن الصحائف تؤلف وجه الحياة الآخر الممثل بالانهزامية والعبثية . قد يصل التفكير المتبصر بصاحبه إلى رؤية أن الشر والخير نبعا من مصدر واحد ، وتوجّها نحو غاية واحدة هى امتلاك الإنسان فى وجوده على أرضه ؛ لكنهما - مع ذلك - ابتعدا الواحد عن الآخر كثيرا ، حتى كادا لا يلتقيان ، وإذا هما التقيا فعلى التناشز والتنافس . والغريب أن كل واحد من هذين المتضادين لازم للآخر ، لا يستطيع العيش بدونه . إنهما وجهان لعملة واحدة ، هى عملة الحياة الإنسانية الغريبة التكوين . وعلى هذا تغدو رؤيا الشاعر لهما من خلال الاجتماع على نوعية الأحرف والاختلاف فى التشكيل (الصفائح - والصحائف) ، رؤيا فكرية صافية عميقة ، تبتعد كثيرا عن مسألة الزينة المصطنعة .

ومن الأنواع الأخرى التى يستوعبها هذا الإيقاع الترديدى (الطولى) المثال الآتى لعبيد الله بن قيس الرقيات من قصيدته السابقة الذكر . قال فى مدح مصعب بن الزبير :

وقتيل الأحزاب حمزة منا
أسد الله والسَّنَاء سناء
والزبير الذى أجاب رسول اللـ
ـه فى الكرب والبلاء بلاء

ثم قال فى هجاء الأمويين :

إن لله در قوم يريدو
نك بالنقص والشقاء شقاء[49]

إن الشاعر فى مديحه وفى هجائه هنا يلغى أبعاد الزمن المادية ، ويركز اهتمامه على الفعل الإنسانى الواحد المتكرر .

فهو ، من جهة ، يوحد بين قريش والإسلام ؛ وذلك بإيجاده علاقة بين حمزة ونور الرسالة - السناء سناء . ثم بين الزبير والرسول فى خدمة الرسالة - البلاء بلاء .

وهو ، من جهة أخرى ، يوحد بين الأمويين والضلال ؛ وذلك بعقد مقارنة بين ما يفعله معاوية والأمويون فى الإسلام ، وما كان يفعله أبو سفيان قبل إسلامه من فساد - الشقاء شقاء .

وهكذا يتكرر الفعل الإنسانى حسب المعدن المنبثق منه : فالمعدن الشريف قاعدة لانطلاق الشرف وحركته المكررة فى كل زمان ومكان . أما المعدن الخبيث فقاعدة لانطلاق الخبث وحركته المكررة فى كل زمان ومكان أيضا .

إن هذا الجو العملى الخاص الذى اكتسبه الشاعر من التجربة والتاريخ ، كون عنده موقفا فكريا من الإنسان ؛ وتكرار فعله الوجودى فى الحياة (تتمثل بالإيقاع) ضمن فيه استجابة المتلقى لشعره . فبينما يقف السناء والبلاء فعلين متكررين فى جهة ، يقف الشقاء فعلا مناقضا فى الجهة الثانية . أما الزمن فهو الظرف الحافظ لصراعهما ، والمسجل لمسارهما الذى يؤلف تكراره إيقاعا مثيرا .

وهكذا أدى الإيقاع فى أبيات ابن قيس الرقيات ما أداه الإيقاع عند أبى تمام فى بيتيه السابقين . لقد أبرز المثالان لنا هذا الإيقاع

إبرازا مكانيا ، لكنها حفزا فكرنا إلى تجاوزه والامتداد إلى الحقائق الإنسانية المتناقضة . وعلى كل فقد ابتعد الإيقـاع فيهما كثيرا عن كونه صفة صناعية تقع خارج التجربة المتوترة .

*

أما فى التشكيل التالى - التشكيل الشاقولى - فنحتـاج إلى الاعتماد على النظام العروضى التقليدى ، بالرغم من الإحساس بأنه غير كاف(٥٠) ، فهو - بالرغم من نواقصه - مؤهل لإعطائنا مؤشرا علىٰ الحركة الكلية باختلاف إيقاعـاتها داخـل القصيدة بعامة .

مـا دام الشطر(٥١) هـو أساس التكرار فى القصيـدة كلهـا فبإمكاننا أن نجعل منه الدائرة الوزنيـة التى نراقب حـركتها ، واختلافها ، وطريقة توزيعها .

لقـد لاحظت من تحليـل مجموعـة نصوص قـديمـة ليست قليلة(٥٢) ، أن الشـاعر العـربى القديم كـان يحقق «موسيقـاه الخاصة» فى البحر التقليدى عن طريق تفرده فى عملية الدوائر الوزنية . وقد عزز هذا رأيا كنت ذهبت إليه منذ خمس سنوات فى بحثى عن «الصورة الفنية عند أبى تمام»(٥٣) .

إن هـذه الخصوصيـة لا تبرز اختـلاف الشـاعـر عن غيـره فحسب ، ولكنها تمنحه فرصة المخالفة بين القصائد التى ينظمها على بحر واحد أيضا . ومما لاشك فيـه أن المعنى الـداخـلى العميق ، الذى يؤلف فكر الشاعر وانفعاله لحظة الإبداع ، هو الذى يتحكم - لا شعوريا على الأغلب - بعملية التوزيع هذه .

ولـرؤ يـة هـذا عمليـا نقـارن بـين قصيـدة امـرىء القيس ومطلعها :

أمـاوىّ هـل لى عنـدكم من معرّس
أم الصّرم تختـارين بـالـوصـل نيئس(٥٤)

وقصيدة ضابىء بن الحارث بن أرطاة البرجمى ، ومطلعها :

غـشيـت لـليـلى رسـم دار ومـنـزلا
أبى بـالـلّوى فـالـتّبـر أن يـتحـوّلا(٥٥)

جاء اختيار هاتين القصيدتين هنا لأنهما ، من جهة ، تتفقان على صورة واحدة هى صراع الثور والكلاب(٥٦) (وهذه الصورة هى التى تؤلف التشكيل المكانى السابق الذكـر) ، وعلى بحـر واحد هو «الطويل» ، ثم لأنهما ، من جهة ثانيـة ، تختلفان فى طريقة حل هذا الصراع ، وفى عملية توزيع الدوائر الوزنية تبعا لذلك . ونبدأ الآن برسم خطوط عامة لحركة الصورة داخـل الكل . ونتلوه برسم عام لحركة الإيقاع الكلى ، ثم نحاول تحليل ذلك كله .

أما فى حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكانى) فنجـد التالى :

أما فى حركة الصورة داخل الكل (التشكيل المكانى) فنجـد التالى :

الحركات	امرؤ القيس	البرجمى
الحركة الأولى (المقدمة)	- خرج الشاعر من عند ماوية (رمـز قبيلتـه) مطرودا ، بعد مرحلة قاسية من الشك . الأبيات : ١ - ٢ .	- عـاد الشاعـر إلى ليلى (رمز قبيلته) كى يدمر أعـداءها ويحوّلها إلى سابق عهـدهـا من التـوحـد والإبـاء (الأبيات ١ - ٤) .
الحركة الثانية (الصراع)	- التقى فى أثناء خروجه مـطرودا بجمـاعـة الـكـلاب فـظلت تطارده وهو هارب من أمـامهـا حتى تعبت فتراجعت عنه . الأبيات ٣ - ١١ .	- الـتقـى ، فى أثـنـاء عـودتـه إلى قبيلتـه ، بجماعة الكلاب التى طاردته لكنه تحول إليهـا وقتلهـا واحـدا واحدا . الأبيات ٥ - ٣٦ .
الحركة الثالثة (النهاية)	- وقف ، بعد تراجـع الـكـلاب ، يتـأمـل واقعه . الأبيات ١٢ - ١٣ .	- وقـف ، بعـد قـتـله الـكـلاب ، يتـأمـل حسن صنعيه . الأبيـات من ٣٧ - ٣٩ .

وأما فى الدوائر الوزنية وتوزيعها فنجد أن كل واحد منهما يستخدم خمس دوائر وزنية ، لكنه يختلف عن الآخر فى درجة اهتمامه بهذه الدوائر ، وتوزيعها على جسم القصيدة ككل ، كما يبين الجدولان التاليان :

(أ) جدول بالدوائر الوزنية ودرجة اهتمام كل منهما بها

الدوائر ورموز تفعيلاتها	ترتيب ورودها في قصيدة امرىء القيس	ترتيب ورودها في قصيدة البرجمى
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/4 1 2 1	١	٤
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن/4 3 2 1	٢	٢
فعول مفاعلن فعولن مفاعلن/4 1 2 3	٣	١
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن/4 1 4 1	٤	٥
فعول مفاعيلن فعـول مفاعلن/4 3 2 3	٥	٣

(ب) جدول يبين تشكيل الإيقاع (التشكيل الزمانى وفقا لشكيل الصورة (التشكيل المكانى) السابق :

الحركات	توزيع الدوائر على الأبيات	
	امرؤ القيس	البرجى
الحركة الأولى (المقدمة)	١/١ ، ٢/٢ الأبيات ١ - ٢	٢/١ ، ١/٣ ، ٤/٣ ، ٢/٤ الأبيات ١ - ٤
الحركة الثانية (الصراع)	٣/٢ ، ٤/١ ، ٥/٥ ، ٣/٥ ... الخ الأبيات ٣ - ١١ .	٢/١ ، ٢/٣ ، ٤/١ ، ١/٤ ... الخ . الأبيات ٥ - ٣٦ .
الحركة الثالثة (النهاية)	١/١ ، ٢/٢ . الأبيات ١٢ - ١٣	٤/٣ ، ٤/٣ ، ٤/٣ الأبيات ٣٧ - ٣٩ .

يجدر بنا ، ونحن نحلل الجداول الثلاثة السابقة ، أن نركز ، لاستكناه المعنى ، على العلاقات أو العناصر الموسيقية «المتزامنة» . لقد كان «التزامن simultaneity» يشكل منطلقا جيدا لقراءة المعانى المختبئة خلف التشكيل المكانى ، وهو مازال هنا يؤلف قاعدة قوية لربط الإيقاع أو التشكيل الزمانى بالمعنى الكلّ للقصيدة .

برزت ، فى توزيع الدوائر الوزنية على الحركات فى المثالين ، مسألة مهمة هى اختلاف هذا التوزيع عند كل من الشاعرين ؛ فقد تشابهت حركة المقدمة فى مثال امرىء القيس مع حركة النهاية ، فى حين اختلفت الحركتان عند البرجى .

قد يكون السبب فى ذلك التشابه عند امرىء القيس أن الشاعر - أو الإنسان الذى أبرزته قصيدته - وقف فى نهاية الصراع موقفه فى بدايته ؛ فبداية القصيدة تشير إلى القلق الكبير الذى انتابه بعد جفاء ماوية (حبيبته أو قبيلته) له ، ونبذها إياه ؛ ولذلك ارتحل . ثم جاءت الكلاب تؤكد قلقه وخوفه من التغريب والوحدة . ولما لم يقتلها أبقى على القلق داخل نفسه ، لذلك كانت نهاية الصراع عنده بداية لصراع جديد قادم . لقد استحضر فى النهاية جو البداية ، وعاش هذا الجو بكل جوانحه . من هنا جاء الإيقاع فى الموضعين متشابها .

أما البرجى فقد جاءت نهاية قصيدته منسجمة الإيقاع ، تكرر دائرتين فقط فى ستة أشطر ، خلافا لمقدمتها ، وقد يكون السبب فى أنه استطاع ، على عكس امرىء القيس ، أن يقتل الكلاب ، وأن يقتل معها القلق فى نفسه . وبذلك أصبح منسجم الداخل ، يسيطر على إيقاعه جو التوافق ، فجاء إيقاع النهاية مصورا ذلك ومكرّراً إياه .

أما فى الحركة الثانية - حركة الصراع - فنلاحظ أن تشكيل الدوائر فى المثالين مبنى على التكثير والتنويع . وأعتقد أن لهذا ارتباطا أساسيا بقضية الانفعال الحاد الذى يواكب هذا الجو .

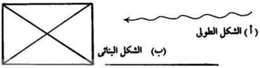
نخلص من هذا إلى نتيجة عامة هى أن تشكيل الدوائر الوزنية داخل القصيدة يعطينا «إيقاعا بنائيا» ، أو «نسيجا texture» بلغة الموسيقيين[٥٧] ، يتلاءم نوعيا مع طبيعة المعنى الداخلى للشاعر ، ويعمل بطريقة خفية على تسريب هذا المعنى إلى دواخلنا - أرواحنا وعقولنا - نحن المتلقين وتثبيته فيها . إن سماعنا الداخل لنظام هذا الإيقاع البنائى عبر القصيدة يمنحنا القدرة على رؤيا المعنى الشامل لها . قال فراى : حالما نسمع بعقولنا كل القصيدة دفعة واحدة نكون قد رأينا معناها[٥٨] . وأعتقد أن هذه مهمة البعد الشاقولى للتشكيل الزمانى فى الشعر .

٤

رأينا فى مناقشاتنا السابقة أن المكان فى الأدب يحتاج إلى الزمان ، لأنه يتشكل فيه ويتحرك بحركته عبر أشيائه ، وأن الزمان - مقابل ذلك - يؤلف من مجموع الأصوات الرفيعة «مكانا نغميا»[٥٩] تعرضه الأذن متحركا عبر المكان ، فيدرك ويفكر بأبعاده وعلاقاته . وقد دفعت مثل هذه العلاقة التلاحمية بين المكان والزمان بعضا من الدارسين إلى أن يعقدوا ترابطا بين الصوت والألوان . فالحروف الصائتة الأمامية ترتبط - عندهم - بالموضوعات الرقيقة المشرقة ، فى حين ترتبط الحروف الصائتة الخلفية بالموضوعات الثقيلة البطيئة المظلمة[٦٠] . ويذكرنا هذا بالإيقاع الخفى المتحرك وسط ألوان اللوحة الفنية . قيل «بل إن المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زمانى معين فى التصوير ؛ إذ إن النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة أطول من بعضها الآخر ، وبذلك يكون فى اللوحة نوع من الحركة الصامتة التى يتمثل فيها الإيقاع[٦١]» . وهذا يعنى - ببساطة تامة - أن كلا من الزمان والمكان فى الشعر لازم للآخر ، ولا نستطيع - بناء على هذا - إلا أن نتعامل مع هذين الجانبين المهمين فى تشكيل المعنى الشعرى على أساس أنهما عاملان متفاعلان يحدثان النظام فى العناصر المتشابكة التى تعمل ضمن الوحدة العامة ، وهى محتفظة باستقلالها الخاص ، لا على أنهما متناقضان تتجمع حولها العناصر بشكل انفصالى انعزالى تفككى .

إذن فنحن بحاجة إلى مصطلح آخر يمنحنا القدرة على رؤيتهما معا متفاعلين متساندين . ولعل مصطلح «بنائى tectonic» -

كما يقترح ميشيل – هو المؤهل لتحقيق تلك الرؤية بصورة دالة وشاملة . وهو يعتقد أن اللغويات الحديثة ، إن كانت علمتنا شيئا فإنها علمتنا أن مفهوم «البنية structure » يعنى إيجاد مركزية لكل المستويات اللغوية المهمة ، لكنه يعتقد أيضا أن نجاح مقاله الذى ضمنه مفهومه الخاص للبناء tectonic هو فى جعل القارىء عاجزا عن فصل البنية structure عن المكان . وأعتقد أنه معنىّ هنا بنقل المصطلح من اللغة إلى الأدب ، على أساس أن الأدب يتميز عن اللغة – عنده – فى ميله إلى إبراز شكل جمالى خاص ، هو البنائى tectonic الذى يتخذ شكل «شبكة متناسقة -symmet rical » ، وهذا يختلف عن الشكل «الطولى» الذى يتخذه كل من النثر والفلسفة ، والحديث البسيط(٦٢) : انظر الشكلين :



نستطيع – من جانبنا – الركون إلى هذا المفهوم لتفسير التقاء التشكيلين : الزمانى والمكانى وتفاعلها فى الحدود التى رسمناها سابقا «لتزامن» عناصرها المختلفة ، ومشاركتها فى خلق معنى القصيدة المتكامل .

وسنحاول تحقيق مفهوم هذا الشكل البنائى التكامل عمليا من خلال قصيدة عربية للشاعر أبى فراس الحمدانى ومطلعها :

مازال معتلج الهموم بصدره
حتى أباحك ما طوى من سره(٦٣)

بحر هذه القصيدة هو الكامل ، وقد استخدمت منه ثمانى دوائر وزنية اختلفت فى عدد التكرارات داخل القصيدة وجاءت كالتالى :

الدوائر	التفصيلات ورموزها		عدد التكرار فى القصيدة
١	مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن ،	221	٠٩ مرات
٢	مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتْفاعلن ،	121	١١ مرة
٣	مُتْفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن ،	122	٠٤ مرة
٤	مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن ،	222	٠١ مرة واحدة
٥	مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن ،	111	٠٣ مرات
٦	مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن ،	112	٠٤ مرات
٧	مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن ،	212	٠٥ مرات
٨	مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَفاعلن ،	211	٠٣ مرات

وقد جاءت أعداد الدوائر هذه مختلفة التوزيع على أبيات القصيدة ، كما نلاحظ فى خمسة عشر بيتا متتالية اقتطعتها من القصيدة ذات الواحد والعشرين بيتا ؛ لأننى وجدت أنها تملأ المناقشة حول القصيدة كلها .

	الأبيات	التوزيع الدوائر
١ –	مازال معتلج الهموم بصدره	
	حتى أباحك ما طوى من سره	٢/١
٢ –	أضمرت حبك والدموع تذيعه	
	وطويت وجدك والهوى فى نشره	٣/١
٣ –	ترد الدموع لما تجنّ ضلوعه	
	تترى إلى وجناته أو نحره	٢/٤
٤ –	من لى بعطفة ظالم ، من شأنه	
	نسيان مشتغل اللّسان بذكره	١/٢
٥ –	يا ليت مؤمنه سلوّى ، مادعت	
	ورق الحمام ، مؤمنى من هجره	٢/٢
٦ –	من لى ببردِ الدّمع قسرا ، والهوى	
	يغدو عليه ، مشمّرا ، فى نصره	٢/٥
٧ –	أعيا علىّ أخ وثقت بودّه ،	
	وأمنت فى الحالات عقبى غدره	٦/١
٨ –	وخبرت هذا الدهر خبرة ناقد	
	حتى أنست بخيره وبشرّه	١/٧
٩ –	لا أشترى بعد التجرّب صاحبا	
	إلا وددت بأننى لم أشره	٢/٨
١٠ –	من كل غدار يقرّ بذنبه	
	فيكون أعظم ذنبه فى عذره	٣/٨
١١ –	ويجىء ، طورا ، ضرّه فى نفعه	
	جهلا ، وطورا ، نفعه فى ضره	٥/٦
١٢ –	فصبرت لم أقطع حبال وداده	
	وسترت منه ما استطعت بستره	٧/٧
١٣ –	وأخ أطعت فما رأى لى طاعتى	
	حتى خرجت ، بأمره ، عن أمره	٢/٣
١٤ –	وتركت حلو العيش لم أحفل به	
	لمّا رأيت أعزّه فى مرّه	٢/٦
١٥ –	والمرء ليس ببالغ فى أرضه ،	
	كالصّقر ليس بصائد فى وكره	٢/٢

لقد أوجدت الحركة الزمنية داخل القصيدة توافقا إيقاعيا (نقرات زمنية متساوية) فى البيتين الخامس والخامس عشر ؛ فكل منهما يكرر الدوائر الوزنية التى يكررها الآخر (٢/٢ : ٢/٢) .

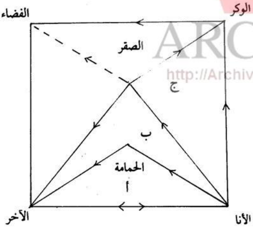
ولدى إمعاننا فى مركزية التشكيل المكانى نرى أن هذه المركزية تكمن فى هذين البيتين ؛ فثنائية الحمام/الصقر تمتد لتشكيل شبكة من العلاقات التى تؤلف بمجموعها المعنى التكاملى للقصيدة كلها . وهى تبرز ثلاث علاقات أساسية من خلال ارتباطها بثنائية إنسانية أخرى هى الأنا (الشاعر)/والآخر (الصديق) :

الأولى علاقة الأنا بالحمامة/والصقر . فالأنا تمثل دور الحمامة الخالد فى الحنين إلى الآخر حتى مع غدره وظلمه وهجره ، وهذا ما برز عند الشاعر ممثلا بالدمع . وعند الدمع تنشأ علاقة جديدة هى الصراع القائم بين الداخل/والخارج . فالداخل (الهوى) مختبىء تعالج فيه الأنا آلامها وحدها/لكن الخارج (الدمع) يكشفها ويفضح أمرها . ثم تنعكس الآية فيراد للخارج أن يتماسك وأن يغور فى الداخل . لكن الداخل «يغدو عليه» فيخرجه . ويظل الصراع بين الحركة إلى الداخل والحركة إلى الخارج عند الأنا يؤثر فى الجسد والروح حتى تثور الذات على نفسها وينقلب سلوكها إلى الضد تماما - كما سنرى .

الثانية علاقة الآخر بالصقر والحمامة . فبينما كانت الأنا تمثل دور الحمامة الوديعة ، كان الآخر يمثل دور الصقر المتغطرس . لقد منحه تسامح الحمامة وصبرها وإقبالها عليه (الأبيات ٤ ، ٥ ، ١٢) غرورا ونفورا وهجرانا (الأبيات ٤ ، ٥ ، ٧) . وقد تحول الحب الذى تتوقعه الورقاء من الصقر إلى شر يؤذيها ويؤلمها (بيت ١١) . ولم يكن أذاه لها فى تمثيله دور الصقر فحسب ، ولكن فى تمثيله دور الحمامة أيضا . فإذا كان دور الصقر جسد عنده القوة فى الغدر فإن دور الحمامة جسد الرقة فى صلف مؤذ . لقد غير بسلوكه القبيح سمات الأشياء ، حتى غدت القوة والرقة على غير الجمال المألوف فيها ، وكذلك أصبح الصقر غير الصقر ، والحمامة غير الحمامة . وبذلك دفع الأنا إلى مراجعة المواقف من جديد ، وإلى أن تسلك سلوكا آخر مختلفا .

الثالثة : علاقة الأنا بالصقر والوكر . كانت صفتا القسوة والصلف اللتان مارسهما الآخر (الصقر) على الذات (الحمامة) مؤذية من جانب ، لكنها كانت ، من جانب آخر ، مفيدة . والسبب أنها حققتا عمليا مضمون القول المشهور (رب ضارة نافعة) كما أشار الشاعر نفسه فى البيت الحادى عشر . لقد هيجتا الصقر النائم فى أعماق الأنا (بيت ١٣) فخرج يقضى على التردد والضعف . لم تعد الأنا بحاجة إلى أن تعالج همومها بعد أن تساوى الداخل عندها بالخارج فى الكشف والتحول إلى الانطلاق والانعتاق (بيت ١) . كل شىء أصبح يتحرك جهة الخارج متحررا من قيود الذات . فالصديق الذى كانت الأنا ترتد إليه محاولة الاقتراب منه فيعييها ذلك ، تخطت دائرته الآن ، وأصبحت تتحرك خارج هذه الدائرة ، متحررة من أوامرها أو قيودها (بيت ١٣) .

لقد توحدت الأنا بالصقر فى الحاجة إلى استمرارية الحياة فى أمكنة تتواءم فيها الأشياء مع الرغبات والأمانى . وأيقظت هذه الحاجة فى كل منها هاجس النزوع إلى حيث الأرض التى يمكن أن يجد فيها الإنسان حلم الحياة . وقد كلفها هاجس النزوع هذا ، التخلى عن موطن الراحة (وكر الصقر ، وأرض الأنا) ، والتحول إلى مكان بعيد (فضاء مجهول) ، يجمع العزة إلى الألم ، والمرارة (البيتان ١٤ ، ١٥) . وتعود هنا إشكالية الداخل/الخارج من جديد ؛ فعلى الرغم من أن هذا التحول ألمّا لخارج الإنسان (جسده) ، فإن الإنسان يتجاوز هذا الألم إلى راحة دائمة فى داخله (روحه) . فالأنا مؤمنة بأن جهد الخارج يقود إلى إلغاء الألم فى الداخل . فما كانت تعانى منه فى علاقتها السابقة بالآخر هو أن راحة الخارج تبعث ألما عميقا فى الداخل . وحين تحولت الأنا أرادت أن تنال فاعلية التحول هذا ، فكان عليها أن تغيّر وضعَها كله فتقلبه رأسا على عقب ، وذلك كى تغدو راحة الداخل عندها قادرة على أن تحول المرارة فى الخارج إلى حلاوة ثابتة (العزة) . (انظر العلاقات الثلاث المتشابكة فى الشكل التالى) :



هكذا كانت الحركة فى التشكيل الزمانى مؤشرا إيجابيا على مركزية التشكيل المكانى فى هذه القصيدة حين ساوت فى الإيقاع (النقرات الزمنية المتكررة) بين بيت الحمام وبيت الصقر . وأعتقد أن السبب فى ذلك يرتد إلى ما قلناه سابقا من أن الزمان روح المكان المتحركة فى ثناياه . وقد يصدق مثل هذا التفسير على ساواة أخرى فى البيت الثانى عشر ؛ فالفعلان «صبرت . . .» و«سترت . . .» المنبثقان من هدف نفسى واحد خرجا لتحدّى النقرات الزمنية التوقيعية ، فى محاولة خفية منها للمعادلة بين حركتى الداخل والخارج عند الشاعر .

الإيقاع البنائى يعتمد - كما ذكرنا سابقا- على العلاقة التزامنية للنغمات الموسيقية الداخلة فى العمل الشعرى ككل . ولو عدنا إلى عدد الدوائر الوزنية (عد ما يمكن عده فى الشعر والأدب مهم ، لارتباط ذلك بالمعنى[٦٤]) لوجدنا أن الدائرتين اللتين تحركتا عبر البيت الأول (١/٢) هما المسيطرتان على القصيدة كلها ، فهما حاضرتان ، فرادى أو مجتمعتين ، فى أكثر الأبيات . وكانت إحداهما (الثانية) محورا لا للنغمات الزمنية فحسب ، ولكن للعناصر المكانية أيضا - كما قد رأينا . والمعنى الخفى للبيت الأول معنى فيه إشعار بتعقيد المشكلة القائمة وحلها معا ، ولكن فى زمنين مختلفين : الماضى الذى كانت الأنا تعالج فيه همومها (معتلج الهموم) ، والحاضر الذى اتخذت فيه موقفا جريئا هو التحرر والبوح بكل الأسرار لتطهير النفس مما بها من هموم وآلام (حتى أباحك ما طوى من سره) . لهذا امتلك هذا البيت أهلية تجميع خيوط عناصر الإيقاع الزمنى وتوزيعها داخل الجسم الكامل للقصيدة ، كى تشكل هذه الخيوط حركة خلفية صامتة تعمل على تثبيت عمق المعنى فى روح المتلقى الواعى وعقله .

وإذا دققنا النظر مليا فى القصيدة وجدنا أن الثنائية القائمة فى هذا البيت (حركة الذات إلى الداخل ، وحركتها إلى الخارج) تتدخل فى مسار الإيقاع الصوتى المنبعث من حروف الألفاظ الموزعة على طرفى هذه الثنائية :

فثقل الأصوات المجتمعة من «معتلج الهموم» ، و«أضمرت» ، و «طويت» ، و«تجن ضلوعه» ، و «رد الدمع قسرا» ، يشعر بتقييد الذات ، وتغوير الحركة إلى داخل الجوف العميق .

وتشعر خفة الأصوات المجتمعة من «أباحك سره» ، و«خرجت بأمره ، عن أمره» ، و «تركت حلو العيش» - تشعر بالانعتاق من كل القيود ، وانتشار الحركة فى الأفق الفسيح .

كذلك فإن السهولة فى نطق عبارة «وأخ أطعت» ، مقارنة بالتعثر فى نطق عبارة «أعيا علىّ أخ» تشعر بمساحة الأنا - صاحبة السلوك الأول - وتعقيد الآخر - صاحب السلوك الثانى .

*

النتيجة الختامية لهذه الجولة النظرية التطبيقية هى أن مجموع التشكيلات المكانية والزمانية فى الشعر تتفاعل معا لبناء شبكة من العلاقات المختلفة التى تتقارب وتتباعد فى أوضاع «تزامنية» و«تواؤمية» لخلق رؤيا إبداعية تنشأ عند الشاعر أولا ، ثم تنحل فى الناقد فتحرك طاقات الإدراك الكامنة عنده ثانيا . ومن خلال التفاعل القائم بين «الرؤيا» عند الأول ، و «الإدراك» عند الثانى ، يتولد المعنى الأعمق للإنسان والوجود . وبهذا تغدو الحدود الشكلية الظاهرة مفاتيح لكسر كل حد يعيق النظرة المنفتحة على عوالم الحياة فى خفائها وتجليها . وهذا هو التحقيق العملى لوظيفة الصورة والإيقاع ، أو التشكيل المكانى والتشكيل الزمانى فى الشعر[٦٥] .

الهـــوامش

(١) يستعمل هذا البحث مصطلح «الرؤية» ليعنى به الرؤية الخارجية المادية ، ومصطلح «الرؤيا» ليعنى به «الرؤية» الداخلية الروحية .

(٢) W. Emson, 7 Types of Ambiguity, New Direction, New—York, fifth printing, p. 5.

(٣) R. W. Short, Henry James World Images, P. M. L. A. December, 1953, p. 1945.

(٤) H. Read, The Meaning of Art, A Pelican Book, London, 1954, p. 21.

(٥) ألن . آر . جونز : النظرية الشعرية عند ت . آى . هيوم (فى كتاب «الرحلة الثانية» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥٣) .

(٦) N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1973, p. 27.

(٧) H. Read, Poetry and Experience, Vision Press, London, 1967, p. 14.

(٨) Ibid, p. 10.

(٩) N. Frye, op. cit. p.78.

(١٠) C. Alitieri, Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry, P. M. L. A. 1976, Vol.91, p. 104.

(١١) R. Arnheim, A Plea for Visual Thinking, Critical Inquiry, Spring 1980, p. 492.

(١٢) Ibid, 494.

(١٣) W. J. T. Metchell, Spatial Form in Literature, p. 563.

(١٤) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ٨٨ .

(١٥) ديوان أشعار الأمير أبى العباس ، تحقيق محمد بديع شريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، جـ١ ، ص ٤٥٥ .

(١٦) باشيلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٦٤ .

(١٧) زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن «مكتبة مصر» القاهرة ، د . ت . ص ٤٢ .

(١٨) ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ١٣ .
(١٩) أ . مكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الجيوسى ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٨٠ .
(٢٠) ديوان جرير ، تحقيق نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧١ ، جـ ١ ، ص ١٦٣ .
(٢١) ديوان الحماسة بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، محمد على صبيح وأولاده ، القاهرة ١٩٥٥ ، جـ ٢ ، ص ٣١ - ٣٢ . ومزير : عاقل والجرير : الخطام .
(٢٢) جماليات المكان ، ص ٧٤ .
(٢٣) ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى ، تحقيق مصطفى السقا ورفاقه ، مصطفى البابى الحلبى ، القاهرة ١٩٧١ ، جـ ٣/ص ٣٨٨ .
(٢٤) ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ، جـ ٢/ص ٢٠٤ .
(٢٥) المصدر السابق ، جـ ٤/ص ١٠٤ .
(٢٦) ديوان الحماسة بشرح التبريزى جـ ٢/ص ٤٥ - ٤٦ .
(٢٧) هذا هو مصطلح ليبنز Leibniz المفضل :
W. J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature, p. 543 .
(٢٨) ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق سيد حنفى حسنين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٧١ - ٧٢ .
(٢٩) الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ ، ص ١٥٣ . والخادر : الذى لزم خدره . والضبعان : ذكر الضباع .
(٣٠) ديوان الحماسة بشرح التبريزى ، جـ ٢/ص ٥١٥ وما بعدها . واللهاميم جياد الخيل . والمحبوك : المحكم الخلق . والقرى : الظهر . والمشهوم : الحديد النفس والقلب .
(٣١) انظر ديوان حسان بن ثابت ، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د . ت . ص ٢ - ٣ .
(٣٢) ديوان بشار بن برد ، شرح محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ، ١٩٥٤ ، جـ ٤ ، ص ١٩٤ .
(٣٣) انظر مثلاً على ذلك قصة بشار مع الأخفش فى كتاب : الموشح للمرزبانى ، تحقيق على محمد البجاوى ، نشر دار نهضة مصر ١٩٦٥ ، ص ٣٨٤ وما بعدها .
(٣٤) الإحساس بالجمال ، ترجمة د . محمد مصطفى بدوى ، مكتبة الأنجلو المصرية ، د . ت ، ص ١٢٢ .
(٣٥) جماليات المكان ، ص ٢٠٢ .
(٣٦) المصدر السابق ص ٤٩ .
(٣٧) W. J. T. Mitchell, Spatial Form in Literature, p. 551.
(٣٨) Ibid, p. 547, &N. Frye, Anatomy of Criticism, p. 367
(٣٩) جماليات المكان ص ٢٠ - ٥٧ .
(٤٠) جوزيف فرانك : الشكل المكانى فى الأدب (فى كتاب « أسس النقد الأدبى » تصنيف مارك شورر وآخرين ، ترجمة هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة السورية ، ١٩٦٦ ، جـ ١ ، ص ٢٥٧) .
(٤١) المصدر السابق ، جـ ١ ، ص ٢٥٧ .
(٤٢) R. P. Morgan, Musical Time/Musical Space, (In Critical Inquiry, Spring, 1980, p. 527) .
(٤٣) Ibid, p. 528 .
(٤٤) اليزابيث دور ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة د . إبراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٥٠
(٤٥) W. T. Mitchell, Spatial Form in literature, p. 544 .
(٤٦) البعد الطولى والبعد الشاقولى مصطلحان مترجمان عن :
R. Morgan, Musical Time /Musical Space, p. 537 .
(٤٧) ديوان أبى تمام بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٤ م ص ٤٠ .
(٤٨) الصوت الرقيق والصوت الكثيف مصطلحان مترجمان عن :
R. Morgan, op. cit.
(٤٩) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، ص ٩٠ ، ٩٢ .
(٥٠) من النواقص التى يفكر فيها مساواة هذا النظام ، إيقاعيا ، بين كلمة (محارب) وكلمة (سفرجل) لأنهما يتفقان على وزن واحد هو (منفعلن) . وكل منا يحس - بلاشك - بفارق النغم ودلالته فى الكلمتين .
(٥١) كثير من المسائل الإيقاعية الموجزة هنا نوقشت بالتفصيل فى كتابى « الصورة الفنية فى شعر أبى تمام » نشر جامعة اليرموك . إربد/الأردن ١٩٨٠ ، ص ٢٢٢ - ٢٤١ ، فراجعها هناك .
(٥٢) قمت بالاشتراك مع طلابى فى برنامج ماجستير اللغة العربية بجامعة اليرموك لعام ٨١/٨٢ بتحليل ما يربو على خمسين نصاً شعرياً من مختلف العصور القديمة لإثبات علاقة المعنى الداخلى بالإيقاع الشعرى العربى .
(٥٣) وهو رسالتى للدكتوراه من جامعة القاهرة . وقد نشرتها جامعة اليرموك سنة ١٩٨٠ م .
(٥٤) ديوان امرىء القيس ص ١٠١ - ١٠٤ .
(٥٥) المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١٧٩ - ١٨٣ .
(٥٦) سأتعامل معها على أنها ترمز إلى الإنسان فى وضعين متضادين يستدعيان الصراع ؛ فالثور - على هذا - رمز للشاعر أو الإنسان الذى يمثله الشاعر فى القصيدة .
(٥٧) R. p. Morgan, Musical Time/ Musical Space, p. 527.
(٥٨) N. Frye, Anatomy of Criticism, p. 77.
(٥٩) R. P. Morgan, op. cit. 529.
(٦٠) رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص ٢١١ وما بعدها .
(٦١) فؤاد زكريا ، مع الموسيقى ، ذكريات ودراسات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ٧٥ .
(٦٢) انظر أفكاره فى :
Spatial Form in Literature, Critical Inquiry 1980, p. 560.
(٦٣) ديوان أبى فراس الحمدانى ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
(٦٤) R. G. Peterson, Measure and Symmetry in Literature. P. M. L. A. May, 1976, Vol. 91, p. 367.
(٦٥) طرح مسألة التشكيل المكانى والزمانى فى العمل الشعرى الدكتور عز الدين إسماعيل منذ أكثر من سبع عشرة سنة لكنها لم تتابع عندنا فى ظل الدراسات الحديثة التى أوصلتها الآن إلى مستوى كبير من النضج والوضوح . انظر كتابه « التفسير النفسى للأدب » ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ص ٥٥ - ١٢٥ .

البديع فى تراثنا الشعرى
دراسة تحليلية

عاطف جوده نصر

١ - مَدْخَلٌ

عُنى المشتغلون بالبلاغة والنقد من القدماء والمحدثين بتحليل القيمة الفنية لأنماط البديع ، وميزوا بين ما هو بسبيل التعمل والتكلف والاستكراه ، وما سيق بطبع صحيح عفوى لا نبوّ فيه ولا غثاثة . ولقد يدرك القراء أن الأدب فى العصر الجاهلى لم يخلُ من هذه الأنماط التى كانت تتردد فيه لماماً ، ولم يخل كذلك منها الأدب فى صدر الإسلام والعصر الأموى ، غير أن هذه الأشكال لم تكن قد أخذت بعدُ المصطلح الذى أطلق عليها فى عصر العباسيين .

وقد عرفت طوائف من الخطباء والمتكهنين نمط السجع فى العصر الجاهلى ، وكان هذا السجع يختلط أحياناً بضروب من التجنيس . وكان الخطباء يهيبون به فى المحافل والأسواق للمفاخرة أو المنافرة أو إصلاح ذات البين بين القبائل ، أو للتذكير بآلاء الله والدعوة إلى التأمل ؛ أما الكهان فكانوا يموّهون بهذا السجع والجناس على العامة ، زاعمين معرفة الغيب فيما يتعلق بأمور الزواج والحرب والتجارة والتضحية لمجامع الأرباب .

وقد حفظت لنا الكتب أنماطا من سجع المتنبئين من أمثال عفيراء الحميرية ، وابنة الخس ، وحمل بن النابغة الهذلى ، وحازى جهينة ، وشق ، وسطيح ، وعُزّى سلمة ، وزبراء الكاهنة ، وعوف بن ربيعة ، وخُنافر بن التوءم الحميرى ، ومسيلمة ، والغيطلة وسواد بن قارب الدوسىّ ، وابن الهيبان ، والمأمور الحارثى وسجاح . وحفظت لنا كذلك ضروباً من سجع الخطباء أمثال قُس بن ساعدة ، وأكثم ابن صيفى ، وحاجب بن زرارة والحارث بن ظالم ، وقيس بن مسعود ، وخالد بن جعفر ، وعلقمة بن علاثة ، وعامر بن الطفيل ، وزهير بن جناب ، والحارث بن كعب المذحجى ، وذى الإصبع العدوانى ، وأبى الطمحان القينى[1] .

إن هذه الأسجاع لم يصح ماروى منها صحة كاملة ؛ فبعضها إن لم يكن أكثرها ، مدخول انتحله فى العصور الإسلامية كتاب السير والرواةُ والإخباريون ، احتجاجاً لما أثر عن العرب من فصاحة وبيان وبلاغة ، أو برهاناً على ما فى القرآن من تحدٍّ وإعجاز .

وكانت أسجاع الكهان بعد الإسلام متأثرة بالسور القصار مما نزل من القرآن فى مكة ، كأنما رغبوا فى أن يضاهوا القرآن نظماً وأسلوبا ، فجاء ما قالوه خلقة ناقصة وشكلا لا يخلو من قبح وركاكة وتشويه .

وقد تميزت هذه الأسجاع بالجمل القصار تُتحرّى فيها

الفواصل القاطعة ؛ لأنها أعون على الحفظ ، وأخف على الألسنة ، وأعلقُ بالعقول ، وألصق بالأفئدة . ومعلوم أن النبى عليه السلام نهى عنه بقوله «هذا من سجع الكهان» وفى رواية أخرى «أسجعا كسجع الكهان ؟» فجعله مختصاً بهم بمقتضى الإضافة(٢) . وذكر الجاحظ أن الأسباب الداعية إلى كراهة السجع ، أن كهان العرب الذين كان أكثر أهل الجاهلية يتحاكمون إليهم ، كانوا يتكلفونها ويحكّمونها ، فوقع النهى عن ذلك فى الحديث لقرب عهد المسلمين بالجاهلية ، فلما زالت العلة زال التحريم(٣) .

إننا لا نملك بين أيدينا نصوصا نثرية أو شعرية أقدم مما وصل إلينا ، ولا شك أن ثم طائفة من النثر وأخرى من الشعر لم تحفظ الرواية من أمرهما شيئا ، لا كثيرا ولا قليلا . وهذا الذى انطوت صفحته وجُهل أمره ، حريّ - متى كشف عنه النقاب - أن ينير البحث عما إذا كان النثر الفنى قد سبق الشعر فى الظهور ؛ لأن تماثل الفواصل فيه مهّد لنشأة القافية فى الرجز الذى نما من بعدُ فى المقطعات والقصائد الطوال .

وقد ثارت حول الفواصل القرآنية مشكلات نجدها عند على ابن عيسى الرمانى وعبد القاهر الجرجانى وأبى هلال العسكرى وابن سنان والقاضى الباقلانى وغيرهم ، وذلك أن نهى النبى عليه السلام عن السجع صريح ؛ فكيف ينهى عنه والقرآن لا يخلو منه ؟ إن النهى ليس على جهة الإطلاق ، مما يعنى أنه مقيد بسجع الكهان لما فيه من تكلف ونبوّ عن الذوق وفساد فى الطبع ، وإلا فالسجع متى انقاد إلى المعانى ، لطف موقعه ، وتلقته النفس بالقبول والإذعان .

ومذهب الرمانى التفريق بين الفواصل والسجع ، وعدّ السجع عيباً والفواصل بلاغة . وقد ردّ عليه أبو هلال فقال : « . . . . وكذلك جميع ما فى القرآن مما يجرى على التسجيع والازدواج مخالف فى تمكين المعنى وصفاء اللفظ ، وتضمن الطلاوة والماء لما يجرى مجراه من كلام الخلق ؛ ألا ترى قوله عز اسمه [والعاديات ضبحاً ، فالموريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فأثرن به نقعا ، فوسطن به جمعا] قد بان عن جميع أقسامهم الجارية هذا المجرى من مثل قول الكاهن : «والسماء والأرض ، والقرض والفرض ، والغَمْر والبرض» ، ومثل هذا من السجع مذموم لما فيه من التكلف والتعسف ؛ ولهذا قال النبى لرجل قال له : أندى من لا شرب ولا أكل ، ولا صاح فاستهلّ ، فمثل ذلك يُطَلّ - أسجعاً كسجع الكهان ؛ لأن التكلف فى سجعهم فاش ، ولو كرهه لكونه سجعاً لقال أسجعاً ثم سكت ، وكيف يذمه ويكرهه ، وإذا سلم من التكلف وبرىء من التعسف لم يكن فى جميع صنوف الكلام أحسن منه» .

أما الباقلانى فقال «ذهب أصحابنا كلهم إلى نفى السجع من القرآن ، وذكره أبو الحسن فى غير موضع من كتبه ، والذى يقدرونه أنه سجع فهو وهم ، لأنه قد يكون الكلام على مثال السجع وإن لم يكن سجعاً ، لأن ما به يكون الكلام سجعاً يختص ببعض الوجوه دون بعض ، لأن السجع من الكلام يتبع المعنى فيه اللفظ الذى يؤدى السجع ، وليس كذلك ما اتفق مما هو فى تقدير السجع من القرآن ، لأن اللفظ يقع تابعاً للمعنى(٤)» .

وذهب ابن الأثير فى سرّ الفصاحة إلى أن الأسجاع حروف متماثلة فى مقاطع ، والفواصل عنده على ضربينْ ؛ ضرب يكون سجعاً هو ما تماثلت حروفه فى المقاطع ؛ وضرب لا يكون سجعاً وهو ما تقابلت حروفه فى المقاطع ولم تتماثل . ولا يخلو كل واحد من التماثل والتقارب من أن يأتى طيّعاً سهلاً منقاداً تابعاً لها ، وقد يأتى بالضد من ذلك فيتبعه المعنى ، وهذا هو الذى بعرض الاستكراه وتحمل مؤنة الكلفة ؛ فإن كان من القسم الأول فهو المحمود الدالّ على الفصاحة ؛ وإن كان من الثانى ، فهو مذموم ناقص . وقد عارض ابن الأثير مذهب من ينفون السجع عن القرآن ؛ لأنه لو كان مذموماً لما ورد فى القرآن ، فإنه قد أتى منه بالكثير حتى إنه ليؤتى بالسورة جميعها مسجوعة ، كسورة الرحمن وسورة القمر وغيرهما(٥) .

والحق أن الباعث على هذا الإشكال ، يمثل رغبة ملحة فى تنزيه القرآن عما نعته الرمّانى بمعايب السجع ؛ وهو موقف للبلاغيين يناظره موقف طائفة من المتكلمين ، تأولوا بعض الآيات لنفى المجاز عن القرآن ، لما ينطوى عليه من شبه الكذب ومغايرة حقائق الأشياء . وهكذا نرى بعض القدماء متى تصدوا للتنزيل ، يروغون إلى نفى العيب تارة وإلى نفى الكذب أخرى ، بإبطال أن يكون فى القرآن سجع ومجاز .

ومما يؤسف له أن هذه النتائج الضعيفة لا تفضى إليها مقدماتها ، ولا تتفق مع اللغة العربية وما تميزت به من مرونة واتساع وفضل تفنن فى التعبير . وليس فى القرآن آية واحدة تدل على أنه كلم العرب بما لا يفهمون : « لسان الذى يلحدون إليه أعجمى وهذا لسان عربى مبين » النحل ١٠٣ ، « وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم » إبراهيم - ٤ ، « إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون » يوسف - ٢ ، « إنا جعلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون » الزخرف/٢ ، « وكذلك أوحينا إليك قرآناً عربيا » الشورى/٧ .

هذه الآيات وأمثالها تدل على أن القرآن إنما كلم العرب وفق ما كانوا يتعاطون من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز وسجع وتجنيس ومقابلة ، ولا معنى عندئذ لتشدّد الرمانى فى التمييز الزائف بين السجع والفواصل . ولو كان السجع نقيصة أسلوبية فى ذاته ، لما تردد فى القرآن .

وإنما المذموم منه كل سجع يلوى المعانى ليسبكها فى قوالب الألفاظ . إن التخوف على القرآن وتقديسه وتنزيه إعجازه عن النقائص ، أمور أفضت بالوجدان الإسلامى ردحاً من الزمن إلى

أن يلوذ بما لا ينور النص القرآنى ، ولا يجلى بلاغته الرفيعة ونظمه المتلاحم ، ونسقه الأسلوبى الذى يسقى بماء واحد ، وهى فى الحقيقة مخاوف وتوجسات ، استنبتت بذرتها فى تربة الجدل على أيدى المشتغلين بعلم الكلام ، ولم تلبث أن امتدت آثارها ونتائجها إلى الدرس البلاغى .

والحق أن أبا هلال وابن الأثير كليهما لم يتوقفا فى نفى السجع عن القرآن ، بل إنهما أقرا به ولم يريا فيه ما رأى الرمانى من عيب فى النظم ؛ ذلك أن الأسجاع فى التنزيل لم تسترقها الألفاظ ولم تستهوها ، وإنما كانت توابع للمعانى .

وهكذا نتبين فى تحليل القدماء للسجع والجناس ، أن الألفاظ والمعانى هى المحك الذى يرجع إليه ، والمعيار الذى بواسطته تتفاضل أنماط البديع فى قيمتها الفنية . وقد ربط الجرجانى فى الأسرار أشكال الزينة الأدبية بما يرام أداؤه من المعانى ؛ ولا يختلف مذهبه عن الآخرين فى التمييز بين بديع لا تفضى إليه المعانى إفضاء طبيعياً ، وآخر تقود المعانى إليه . ولا يخالف عبد القاهر فى هذا العرض عن مذهبه فى تقصى المعانى ومراعاة أنساق النظم ، والتمييز بين بديع تتطلبه الألفاظ تحقيقاً للفواصل المسجوعة ، وإن أفضى إلى ركاكة العبارة وضعف الأسلوب وضحالة المعنى ، فيكون الساجع بعرض الاستكراه ، ولا يكاد يخلو من التعمل والتكلف اللذين ربما انتهيا به إلى ما يشبه ضرائر الشعر التى تدل على ضعف فنى ملحوظ . وأما النوع الآخر فهو الذى تراعى فيه المعانى التى تنقاد إليها الألفاظ انقياداً ، فتقع اللفظة متمكنة فى غيرما نبوّ أو قلق أو فساد فى الذوق . « . . . وقد تبين من هذه الجملة أن المعنى المقتضى اختصاص هذا النحو بالقبول ، هو أن المتكلم لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع ، بل قاده المعنى إليهما . . . . ولن تجد أيمن طائراً ، وأحسن أولاً وآخرا ، وأهدى إلى الإحساس ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعانى على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها»[٦] . إننا نحن المعاصرين نذير ، إذا ما أخذنا فى حديث النقد الأدبى ، طائفة من هذه التصورات القائمة على ثنائية الألفاظ والمعانى فنقول ، هذا شاعر أو كاتب استرقته الألفاظ ، يكرهها خضعانا منها لتأدية المعنى ، وذاك دان له المعنى فأتاه اللفظ طوعاً لا يبدى نفوراً ولا يظهر تأبيا . إننا أمام النص الأدبى لا نواجه ، كما واجه القدماء ، هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، ولسنا نودّ كذلك أن نعيد قولهم جذعا . لقد ميز القدماء فى إطار الألفاظ والمعانى بين نمطين من البديع يئولان إلى وضعين محددين ؛ فإما أن تستدعى الألفاظ المعانى ، وإما أن تنسج المعانى الألفاظ ، وأولهما بعرض الاستكراه والصنعة ، وثانيهما آخذ بسبب الطبيعة الأدبية الجاذبة بمعانيها أنساق الجمل ، حتى إنها لتضع السجعة فلا تجد عنها حولا ، ومتى استبدلت بها غيرها ، اختل ميزان الصياغة .

ومتى اقتفينا تاريخ المشكلة ، وجدناها تبسط ظلالها على موروث الثقافة الإسلامية ، وما ألم بها من جدل ، ثم ما سيط بهذا الجدل من موروث الثقافة اليونانية . إن هذه القطيعة بين اللفظ والمعنى ، لم يدرك العرب فى جاهليتهم من أمرها شيئا ، مما يجعلنا نطمئن إلى أن هذا الفصل الحاد كان ثمرة تصورات مختلفة تعزى إلى أحكام القيمة ؛ فالألفاظ فى تصورات المسلمين فى العصر الوسيط ، توصف بأنها طينيّة متهافتة قابلة للصيرورة والتغير ، أما المعانى فسماوية ثابتة ، لا يطرأ عليها تغير ، ولا يعرض لها نقصان . وقد أفضت هذه الاعتبارات إلى تصور اللفظ والمعنى على نحو طبقي يلوذ بدلالات الشرف والخساسة ، وما هو عال وما هو متسفّل لاصق بوخامة الطبيعة وبلادة الطينة . وعند أبى حيان التوحيدى ترديد لهذه التصورات فى الإمتاع والمؤانسة وفى المقابسات ، غير أنه لم يأخذ هذه التصورات عن المشتغلين بالبلاغة ، وإنما أخذها عن أستاذه أبى سليمان طاهر بن بهرام السجستانى بوصفه من المتفلسفة الذين تأثروا بالأفلوطينية المحدثة . وهذا الذى شداه التوحيدى ، يعد عرضاً جيداً لمشكلة من مشكلات الثقافة العربية . ويكاد المذهب المجمع عليه عند المشتغلين بالبلاغة التراثية ، يعتمد ثنائية أنماط السجع ، تلك التى تتأسس وفق ثنائية اللفظ والمعنى ، والمعول عليه فى معياريّة القيمة الفنية للسجع والجناس وما أشبه ، أن تكون المعانى هى المفضية إلى التجنيس والفواصل المسجوعة ، حتى لا يكون ما هو بسبيل الزخرف والتوشية متكلفاً مقحماً ؛ أما إن كانت الألفاظ هى الغاية المرجوّة ، فحرى بالشاعر أو الكاتب أن يخبط خبط عشواء ، وألا يواتيه الطبع بحيث تسعفه سجيته وفطرته .

إن التصورات القديمة عالجت «محسنات البديع» ، بله الموضوعات البلاغية الأخرى ، انطلاقاً من هذه القسمة الصارمة ؛ فهذه كومة من الألفاظ ، وتلك كومة من المعانى . وكان لابد مع هذه الثنائية من البحث عن وسائط أو علامات تجعلهما وجهين لعملة واحدة .

وليس شرطاً ضرورياً دخول الكلمة فى نسق تعبيرى من أجل أن تنطوى على دلالة ؛ فاللفظ المفرد ، الذى يسميه مناطقة العصور الوسطى «تصوراً» ، دالّ على ما وضع له ، واصطلاح الجماعة اللغوية على المفردات ، هو الذى يهبها دلالاتها . وفى الحقبة الأسطورية للغة لم يحدث هذا الفصل الذى بدا بمثابة عزل بين اللفظ والمعنى ، وكانت الأسماء متحدة بمسمياتها ، غير أن أزمة الإنسان لما انبثقت ، ووهن شعوره بالأساطير ، نشأت نظريات المعرفة لتفصل بين الاسم والمسمى ، والصفة والموصوف ، ولتميز بين الذات والموضوع بضروب من العلو والقصد والشعور الوضعى .

إن الكلمة مفردة ومنعزلة عن السياق ، لا تخلو من دلالة على التصور ، غير أن التصديق بتعبير المناطقة ، ينمى التصور

بإدخاله فى نسب وإضافات . وهكذا تبدو دلالة اللفظ غير المرتبط بسياق ، تصوراً لما تواضعت عليه الجماعة ، أما النسب بوصفها روابط وعلاقات ، فحرى أن تعقد الدلالة ، لما تُوقعه من تضايف بين ألفاظ يتغذى بعضها ببعض فى وضع تداخل واندماج .

وقد حفلت كتب اللغة بباب مهم يدور على ما يُسمّى «الاتباع» . وفى هذا السياق ذكر أبو على القالى أنه يقع على ضربين : فضربٌ يكون فيه الثانى بمعنى الأول فيؤ تى به تأكيداً ، لأن لفظه مخالف للفظ الأول ؛ وضرب فيه معنى الثانى غير معنى الأول[٧] . والاتباع بضربيه يقدّم لنا ما نسميه سجعا أو جناساً ؛ وبعبارة أخرى ، إنه يتيح جناساً أشرب سجعاً ، وسجعاً سيط به جناس .

وينحصر الإتباع فى طوائف من الكلم ، مما يسوغ أنه بسبب السماع وليس بسبيل القياس . قال أبو على القالى : ومن الإتباع قولهم : عطشان نطشان ، والنطيش مأخوذ من قولهم ما به نطيش أى حركة فهو عطشان قلق ، . . . ويقولون شيطان ليطان ، أخذوه من قولهم لاط حبه بقلبى أى لصق . . . ويقولون غنى ملى ، وخبيث نبيث أى ينبث أمور الناس فيستخرجها ، . . . ويقولون خفيف ذفيف أى سريع ، وقسيم وسيم ، وقبيح شقيح ، مأخوذ من قولهم شقح البُسْر إذا تغيرت خضرته بحمرة أو بصفرة ، . . . ويقولون كثير بثير وهو فى معناه ، وضئيل بئيل وهما بمعنى واحد ، . . . وشحيح نحيح وهو الذى يتنحنح إذا سئل عن الشىء للؤمه ، إلى آخر ما ورد فى باب الإتباع .

٢

المقابلةُ بين الوَجْه المنطقىّ والوَجْه اللغوى

إن المقال معنى بديًا بتحليل التقابل والتطابق فى تراث الشعر العربى ، للتمييز بين طابعه الزخرفى الشكلى ، وما يمكن أن يستند إليه من أساس أنطولوجى . صحيح أن التقابل يتحقق بلاغيا فى الشعر وفى النثر الفنى ، غير أننا نودّ أن نتعرفه فى مجال المنطق ثم فى مجال علم اللغة .

وتعنى المقابلة فى المنطق الأرسطى ، التقابل بين الألفاظ . وقد حدد المناطقة للتقابل أربعة أنواع تئول إلى تقابل المتناقضين وتقابل الضدّيْن وتقابل المتضايفيْن وتقابل ما يعرف بالعدم والملكة .

أما تقابل التناقض فيكون بين لفظيْن أحدهما ثابت والآخر منفى يسمى عند المشتغلين بالمنطق « محصلاً معدولاً » ، نحو عالم ولا عالم وإنسان ولا إنسان . والأمر فى تقابل النقيضيْن أنهما لا يجتمعان ولا يرتفعان ؛ إذ الشىء لا يخلو عن الاتصاف بواحد منهما . أما تقابل التضاد فيقع بين لفظيْن يدلان على صفتين بينهما بون فى الخلاف ، كالعالم والجاهل ، والأبيض والأسود . ويشبه تقابل التضاد تقابل التناقض فى أن اللفظين المتضاديْن لا يصدقان معاً على شىء واحد فى آن واحد . ويختلف هذا الضرب عن تقابل التناقض فى أن المتضادات يمكن أن توجد بينها متوسطات ، كالشهبة وهى لون بين البياض والسواد . والمتضادان لا يصدقان معاً على شىء واحد .

ولا ينشأ تقابل التضايف إلا بين لفظيْن لا يفهم معنى أحدهما إلا بالآخر ، كالأبوة والبنوّة ، والذكورة والأنوثة ؛ وهذا تقابل منه مطلق ومنه نسبىّ ، قابل لطروء الزيادة والنقصان . ويدور تقابل العدم والملكة على وجود صفة أو انتفائها . ومن هذا القبيل التمثيل بالعمى والسكون والموت ومقابلاتها الماثلة فى البصر والحركة والحياة . والسبب فى هذا التقابل واحد ؛ إذ متى وجد وُجدت الملكة ، ومتى غاب أوجب عدمها ، كالقوة التى تدفع الشىء المتحرك ، إن وجدت وجدت الحركة ، وإن غابت حصل عدم الحركة وهو السكون[٨] .

إن الوضع الدلالىّ للبديع يدلّ على أنه بسبيل الجديد والمخترع والمستنبط والمحدث على غير مثال سابق يحتذى[٩] . والبديع فى وجدان الثقافة الإسلامية ، اسم من الأسماء الحسنى التوقيفية ؛ فالله موصوف بأنه البديع ، أى الذى خلق على غير مثال يحاكيه ويحتذيه ، إذ لو كان ثم مثال يخلق على غراره لأشعر هذا الوضع بنقص فيه كما هو مذهب المشتغلين بالجدل والكلام . ولا شك أن المطابقة والمقابلة من بين أنواع البديع ، تأثر مفهومهما لدى الشعراء والكتاب والنقاد فى العصر العباسى ، وهو العصر الذى ازدهرت فيه الترجمة عن التراث اليونانى ولا سيما منطق أرسطو الصورى ، بالتصورات المنطقية للتقابل بأنواعه المختلفة .

وللدلالة على التقابل وضْع بيّنه علماء اللغة ، يتمثل فيما يُعرف « بألفاظ الأضداد » ؛ وهى طائفة من الألفاظ والدلالات تطلق على الشىء أو الصفة وما يقابلها . ولا سبيل إلى معرفة الدلالة المعْنيّة إلا بقرائن تقوى الوجه المقصود .

ومن هذا القبيل أن العرب تصرف معنى « الناهل » إلى العطشان والريّان[١٠] . وذكر ابن منظور أن النهل : الرى والعطش ، ونقل عن الجوهرى وغيره أن الناهل فى كلام العرب العطشان ، وأنه الذى قد شرب حتى روى . قال ابن برّى : وشاهده بمعنى العطشان قولُ ابن مقبل :

يذودُ الأوابد فيها السموم ذيادَ المُجِرّ المخاض النِّهالا

وشاهده على توجيه المعنى إلى الارتواء قول النابغة :

الطاعِنُ الطعنةَ يومَ الوغى ... يَنْهَلُ منها الأسدُ الناهلُ

ومن ألفاظ الأضداد ما ذكر ثعلب فى مجالسه ؛ إذ نصّ على أن المَعين صفة للماء الجارى السائل قلّ أو كثر ، وذكر فى قولهم أخذ الشىء عَنوةً ؛ أنهم يصرفون الدلالة إلى الأخذ عن طاعة أو عن تأب وكراهة ، وأنشد فى هذا التضاد قول كثير عزة :

فما أسلموها عَنوة عن مودة ... ولكنْ بحدِّ المرهفات استقالها

ومن ألفاظ الأضداد قولهم « وَشَل » للماء أو الدمع قلة وغزارة ؛ وبالكثير فسر بعضهم قول جرير بن الخطفى :

إن الذين غَدَوْا بلُبِّك غادروا ... وشَلاً بعينك ما يزال معينا[١٢]

وفى التنزيل القرآنى طائفة من ألفاظ الأضداد كالقُرْء والدُّلوك . وقد وقع بين المفسرين خلاف لتحديد الدلالة المقصودة ، راغوا فيها إلى قرائن وشواهد من الشعر ولغة العرب .

أما القُرْء فتحمل دلالته على طمْث المرأة وطهرها ؛ وقد فتح هذا الحمل على الوجهين باب الخلاف والاجتهاد للوقوف على معنى الآية : « والمطلقات يتربصْنَ بأنفسهنّ ثلاثة قروء » . وبينما ذهب الشافعي وأهل الحجاز إلى معنى الطهر ، ذهب أبو حنيفة وأهل العراق إلى معنى الطمث .

واختلفوا فى الدُّلوك الذى ورد فى القرآن : « أقم الصلاة لدلوك الشمس » ، وقالوا : الدلوك من قولهم : دلكت الشمس غربت ، وقيل اصفرت ومالت للغرب ، ودلكت زالت عن كبد السماء . قال الشاعر :

ما تدلك الشمس إلا حَذْوَ مَنْكِبه
فى حومة دونها الهامات والقَصَرُ

وروى جابر عن ابن عباس أن دلوك الشمس زوالها . قال ابن منظور : ورأيت العرب يذهبون بالدلوك إلى غياب الشمس . قال الشاعر :

هذا مُقامُ قدمَىْ رَباحِ ... ذَبَّبَ حتى دلكت بَراح

ومما يقوى دلالة الغروب قول ذى الرُّمّة :

مصابيح ليست باللواتى يقودها
نجوم ولا بالآفلات الدوالك[١٣]

والضدُّ فى كلام العرب يحمل على المخالف والمماثل . قال الليث : الضد كل شىء ضادّ شيئاً ليغلبه ؛ فالسواد ضدّ البياض ، والليل ضد النهار ، إذا جاء هذا ذهب ذلك . وذكر ابن سيده أن ضدّ الشىء وضديده وضديدته خلافه . وعن ثعلب وحده أن الضد المثل ؛ والقوم على ضد واحد إذا اجتمعوا عليه فى الخصومة ؛ وفى التنزيل « ويكونون عليهم ضِدًا » . قال الفراء : أى عونا . وقال ابن السِّكيت : حكى لنا أبو عمرو ، الضدّ مثل الشىء ، والضد خلافُه[١٤] .

إن لدينا حتى الآن مستويينْ يعبران عن بنية منطقية وأخرى لغوية ، وتعد المحاورة التى دارت فى القرن الرابع الهجرى ، بين أبى بشر متى بن يونس القنّائى المنطقى وأبى سعيد السيرافى النحوى ، وثيقة معبرة عن جدلية التقابل فى ذلك العصر ، بين الفكر اليونانى والفكر النحوى العربى ، وفى المحاورة - كما سجلها ورواها أبو حيان التوحيدى فى الإمتاع والمؤانسة - مسائل ومشاكل تتعلق بالمنهجينْ ، سيقت على نحو لا يخلو من الزراية والاستخفاف والمصادرة . ومن اللافت فيها خاتمتها التى انتهت إلى أن المنطق نحو ، وأن النحو بدوره منطق . ذلك بأن المنطق يكفل صحة البرهان والقياس والتحليل ، ويميز فى هذا المجال بين الصحيح المستوى والفاسد العقيم ، وكذا النحو ، يحدد أوضاع الإعراب لبيان ما بين الكلم من علاقات يتحقق من خلالها فهم التركيب اللغوى والوقوف على معناه .

وكان يكفى فى تلك المحاورة ، التسليم ببداهة أننا نفكر باللغة ؛ وهى بداهة تجعل من النحو والمنطق وجهين لحقيقة واحدة ، وإن اختلفت السبل المفضية إليها . وتدور المشكلة كما طرحها السيرافى ومتّى ، على جملة من تصورات القرنين التاسع والعاشر ، من أهمها تأكيد أن المنطق مهتم بالمعنى ، فإن اهتم باللفظ فبالعرض ؛ وأن النحو معنىٌ بالألفاظ ، فإن عنّ له اهتمام بالمعنى فبالعرض لا بالأصالة . على هذا النحو لم تنشأ القطيعة غير المسوغة بين الألفاظ والمعانى فى مجالى النحو والمنطق فحسب ، وإنما امتدت أيضاً إلى علوم البلاغة والنقد والجدل .

وقد فطن السوفسطائيون فى حدود اللغة اليونانية إلى ألفاظ الأضداد ، وأداروها فى مجادلاتهم وتعاليمهم ، إظهاراً للتفوق والبراعة ، وقطع الخصم بالحجة تموه وتبنى على دلالتين متضادتين للفظ واحد ؛ وأما العرب فلم يكن لهذه الألفاظ عندهم دور فى بث التعليم المغلوط .

وتدل هذه الألفاظ فى العربية على أن اللغة بلغت فى تاريخ تطورها النفسى والوجدانى والاجتماعى مرحلة جعلتها تعبر بالكلمة الواحدة عن وجهين متقابلينْ ، واضعة الدلالة على هذا النحو كيما تحتضن الأطراف المتقابلة ، ومُرْسية هذا الديالكتيك اللغوى الذى يحتضن الأطراف المتقابلة وجهات الدلالة المتجاذبة . وحرى بهذا التجاذب أن يتيح مرونة فى الانتقال من معنى إلى معنى ، سواء كان ذلك فى الإبداع الأدبى ، أو فيما يتعاطى الناس من أحاديث وحوار .

لقد فطن القدماء لهذه الظاهرة ، غير أنهم لم يتخذوا منها سبباً لتركيب أقضية وبراهين وأقيسة على غرار ما كان السوفسطائيون يصنعون . ولعلنا نقع على شيء من هذه الأغاليط عند المناطقة المسلمين الذين لم يتخذوا هذا الضرب من التضاد بضاعة مزجاة للتكسب ، وإنما كانوا يسوقونه فى كتبهم على سبيل التمثيل لفساد القياس أو البرهان . ولعلهم كانوا يهيبون بألفاظ الأضداد فيما يعنّ من خصومات ، وما يعرض من مواقف تقتضى الهجاء أو التنصل وتبرئة الذمة .

قال ابن منظور فيما نحن بصدده ، لَمجَ أمَّه ومَلَجها إذا رضعها ، ولمج المرأة نكحها . وذكر أعرابى رجلاً فقال : ماله لمج أُمّه ؟ فرفعوه إلى السلطان ، فقال : إنما قلت ملج أُمّه أى رضعها ، فخلى عنه السلطان السبيل(١٥) .

٣

تحليلٌ نفسىٌّ وُجُودىٌّ لمفهوم الزينة فى البديع

بينما يختفى السجع والجناس فى أكثر الأحوال بتوفير ضروب من الإيقاع تمس الشكل الخارجى أكثر مما تمسّ التركيب الداخلى للنص الأدبى ، تختفى المقابلة والطباق بالالتحام بالعمق ، إن جاز لنا أن نهيب بهذه التصورات الطبوغرافية ، غير أنها ربما اتجها هذه الوجهة التى تعنى بالسطح أكثر من عنايتها بالعمق .

إننا نجابه من خلال المطابقة والمقابلة طابع المفارقة ، على نحو يسمح لنا بتصور الاختلاف بين التطريب الأدبى ، وتوليد المتآلف من المتعارض والمنسجم من المتقابل . هذا الضرب من الإيقاع المركب ، يختلف عن إيقاع السجع والجناس فى بساطتهما ومباشرتهما ، وربما فقد هذه القيمة فإذا هو بسبيل الزخرف والتوشية ، شأنه شأن السجع والتجنيس .

إن التساؤل عن دلالة الزينة ، يحيلنا على الماهية والمعنى الموضوعى للظاهرة متجلية فى آفاقها المتنوعة . ولا بأس من الإحالة على المعنى مأخوذاً فى ظهوراته المختلفة ، ومقارنة بعضها ببعض ، استخلاصاً لعيان ماهوى ربما أفاد فى تعرف البديع الأدبى ، ما دام بسبيل الزخرف والزينة .

وتنصرف الدلالة اللغوية للزينة إلى معنى التجمل والتنوّق والتحسين ، ويتردد هذا المعنى فى الاستعمال اللغوى ، الشائع منه والمتميز ؛ فالمرأة تتزيّن ، والرجل يتجمّل ويتنوّق ، والضالع فى الجريمة يزين لنفسه أولغيره ارتكابها ، والمدن والعواصم تزين شوارعها وميادينها بالتماثيل والأضواء والخضرة الزاهية . وفى التنزيل تزين الحياة الدنيا بالأموال والأولاد ، ويزيّن الشيطان سوء الأعمال ، وتزين قلوب المؤمنين بالتقوى .

إن الزينة على هذا النحو تتعلق بموضوع ما ، وتحيل على من يتزيّن أو يزيِّن إحالة مليئة بالقصد . وليس الموضوع الذى نزيّنه خارجيا عنا بالضرورة ، فنحن أنفسنا نبدو موضوعاً للزينة فى بعض الأحيان ، ولا ينطوى الموضوع بالضرورة على قبح ما نرغب فى إخفاء معالمه ، لأنه ربما تضمن قيمة جماليّة نرغب فى إبراز معالمها .

والزينة أمر لاحق يعرض ويعنّ ، إنه مضاف من خارج للطبيعة التى نقصدها ، غير أنها حالما تتحقق تلتحم بالموضوع . والمسألة من بعدُ خاصة بما نسميه التفنّن والبراعة ؛ ذلك أن من الزينة ما يبدو وكأنه بضعة من الطبيعة ذاتها ، ومنها ما يظهر نافراً غير مستقرّ فى موضعه الملائم ، لفساد فى الذوق أو الطبع أو الحس الجمالى . وهى عندئذ ناتئة لا تراوغ ؛ ففى المراوغة المتقنة تخفى الزينة طبيعتها المصنوعة ، لتتحول إلى ضرب من الإيهام بالطبيعى والإيحاء بما هو غفل وخام .

إن ما نتخذه للزينة ليس دائما ذا طبيعة جامدة ، كالمطرز من الثياب ، والثمين من قِنىّ المعادن والأحجار ، وذلك أن الطبيعى الحى يتخذ كذلك للزينة ، كالزهر ونبات الظل والطير والأسماك الملونة . وهذا كله مؤذن بأن الزينة تكتسب دلالتها من الجامد والحى ، وتستمد قيمتها من الطبيعى وغير الطبيعى .

إن الرغبة فى التزين والتجمل ، تتكشف عند الوصف فى مستويات متفاوتة ، تفاوت الصارخ الزاعق والهادىء الساجى ، وتختلف اختلاف المتنافر الناشز والمنسجم المتآلف ، وينبىء القصد فى الوصف الظواهرى للزينة ، عن إحالة على الشعور . والزينة ذاتها أسلوب متفاوت ، والإحالة فيها على القصد ، تتخذ شكل شعور وضعى . إنها تقتضى ، سواء كانت بسبيل التقنى والصناعى والموضوعات المحسوسة ، أو كانت بسبيل البديع فى الأدب وفن القول ، ضرباً من العلو والتجاوز ، يتخذه الوعى مؤسساً قيمة الزينة فى شكل نسق من العلاقات المتبادلة بين الوعى الذى يضفى القيمة ، والموضوع الذى يزيّن على هذا النحو أو ذاك .

ومن اللبس تصور الزينة موقوفة على الوجه التقنى ؛ ذلك أنها تتجلى أيضاً فى السلوك الأخلاقى والمواقف الاجتماعية والأحوال النفسية . إننا قد نزيّن لأنفسنا أو لغيرنا أن ننتهك إلزاماً أخلاقيا أو قاعدة قانونية ، وقد نجمّل بالقدر ذاته الحق والخير ، غير أن تزيين مالا يتفتح إلا فى حمأة الغواية ، يبدو بمثابة تسويل وترغيب - فى - ، وكأننا نعلن بهذا التجميل للقبيح من الفعل والسلوك ، عن غبطة مستسرّة وابتهاج خفىّ بالرذيلة التى تضعنا فى سياق انتهاك وإباحة وتجاوز للمحظور ؛ أما تزيين الفضيلة - وإن كانت جميلة فى ذاتها - فإنه يضم إلى - الترغيب فى - الترغيب - عن - .

ولئن قدم لنا التحليل النفسى عند الفرويديين مجموعة من الدوافع المتباينة ، كالنرجسية والرغبة الآسرة فى الاستعراض ، والنظّارية وما أشبه ، لقد بات عاجزاً عن تأسيس العيان الماهوى وغير قادر على استكناه المعنى الموضوعى للزينة .

إن التزيين وإن كان يضفى على الموضوع شيئاً ما ليس من طبيعته ، فإنه فى الوقت ذاته لا يفرّغ الموضوع من طبيعته تماماً . إنه يغطى جزئيا الطبيعة الجوهرية للشىء ليظهرها فى سياق مختلف . إنه حجب لكشف وتغطية لإظهار ؛ وهو بعدُ يتراوح بين الإتقان والتآلف ، والفجاجة والتنافر .

إن الملاحظة المباشرة للموضوع الذى نقصده بالزينة ، تجعلنا نميز فيه بين الأصلى فى ضرورته ، والزائد فى طروئه وعرضيّته ، مما يسمح للشعور أن ينحى هذا الذى ألحق بالطبيعة . وفى الزينة غرابة وتقنيّة تجميلية ورغبة فى التجاوز ، تتمثل فى أن يكون الموضوع مطابقاً وغير مطابق لطبيعته فى آن واحد . والتجاوز مسلك يقتضى ما منه التجاوز وما إليه التجاوز .

إن الزينة البديعية فى الأدب غير مُنبتة الصلة بالفنون العربية الإسلامية ، فهذه الفنون سواء فى طابعها الجمالى الخالص أو طابعها النفعى ، يكشف قدر منها عن ولع بالزخرفة التى استمدت من أشكال تجريدية ، كالأسطح المتقاطعة والدوائر المتداخلة ، أو أشكال محسوسة كورق النبات . وتغلغل هذا الشغف بالزخرف والزينة فى الموسيقى التى اعتمدت تكرار الوحدة فى الإيقاع ، أكثر من اعتمادها على توليد التآلف من اللحون المتقابلة . وتكاد الصنعة البديعية على هذا النحو تكون عنصراً مميزاً لكثير من منجزات التشكيل والمعمار و الموسيقا وفنون القول . ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة فى النثر وفن الأرابسك من شبه لا ينكر ؛ ففى كليهما إهابة بالتماثل وتكرار الوحدة . غير أن تكرار الوحدة فى الفواصل مرن متسع مرونة اللغة واتساع ألفاظها . وعلى هذا النحو ذاته يماثل التجنيس فى الشعر والنثر ، متى أخذنا فى الحسبان أنواعه المتعددة ، كالتام والمرفوّ والمصحف والمحرف والمقلوب والملفق ، ما نلاحظه فى الفنون العربية الإسلامية من تقليب وتنويع للوحدات الزخرفية .

على هذا النحو يتسع مفهوم الزينة البديعية ليشمل ما أفرزته الثقافة العربية من فنون فى العصر العباسى وما تلاه من عصور . وهى زينة لم نكد نحس بها لا فى العصر الجاهلى ولا فى صدر الإسلام والعصر الأموى . وقد بلغ الإغراق فى الزينة والولع بالزخرف والتوشية شأواً بعيداً فى عصور التدهور الثقافى والانحطاط الأدبى ، حتى كان التفنن فى البديع معياراً تقاس به الفنون كلها ، ولا سيما فنّ الشعر .

ويكشف هذا الولع بالبديع عن فضل اهتمام بالشكل ، وحرص على زخرفته بضروب من الزينة ، منها الملتهب المتأجج ، والصاخب الزاعق ، والدافىء الرفيق ، والهادىء الساجى .

إن شعورنا ونحن نشاهد قطعة فنيّة مغرقة فى الزخرف ، يشبه شعورنا ونحن نقرأ القصائد التى توخىّ الشعراء فيها صناعة البديع . وشعورنا فى الوضعين يبدو بمثابة من يتأمل ضروباً من المهارة والحذق والإتقان . وقد تدعو المهارة إلى الإعجاب ، ولكنها لا تثير الدهشة من الصور التى يبدعها خيال موهوب .

إن الموضوع ذاته فى سياق البديع ، يمارس لعبة الاختفاء والظهور . وفى هذا السياق تبدو أنواعه المختلفة بمثابة جشطلتات أساسية وأرضية للصيغة . وفى البديع المفرط يبدو التزيين والزخرف ، الأرضية والصيغة معاً ، مما يفضى بالمشاهد أو القارىء إلى حشد نوع من تأمل البراعة والحذق والتعمية . وذلك أننا عندما نكدّ الفهم اللغوى للصنعة البديعية التى لا تخلو من غرابة ومخاتلة ، تلفتنا بديًا تحويرات الزينة ، فننصرف عن المضمون إلى الشكل ، ونتابع بشغف التعقيد البديعى كيما نرده إلى بسائطه الأولى . وحرى بهذا التزيين أن يمكر بنا ويثير فينا لذة مسترخية واهنة ، ونحن نتأمل مهارة الشاعر وحذقه صنعته وهو يفك الألفاظ ويعيد تركيبها ، ويقابل بينها ويصحفها ويحرفها ويرفوها ، على غرار التباديل والتوافيق الرياضية .

إن للزينة أساليب وسبلاً ترتبط بالذوق الفردى الخاص والاجتماعى العام ، متجلياً فى مجموعة من الأنماط والتقاليد ، ولها من هذه الوجهة مراحل زمنية وأطوار تاريخية تختلف باختلاف العصور والأجناس والشعوب .

ويبدأ فى الأغلب نمط الزينة فردياً ، ثم لا يلبث بواسطة التقليد والعدوى والمؤسسات الاجتماعية كالأندية والمحافل والندوات وأجهزة الإعلام ، أن يتهيأ له مستوى عام ، بحيث يحقق هذا الأسلوب أو ذاك ذيوعاً سريعاً لمجموعة من الأنماط التى تأخذ وضع تحدد وإجماع عام . وعلى هذا النحو لا يحقق الأديب فى أكثر الأحيان شعوراً وضعياً يراجع من خلاله الإبداع الفنى ، كيما يحدث انقطاعاً مباغتاً لسلسلة التقليد الآلى . وربما يلجأ الذوق العام فى مساق الزينة إلى إحياء أساليب قديمة . ولا يختلف الأدب فى ذلك عن الأزياء والأصباغ وطرز الأثاث والبناء ، فلكل عصر وجيل ذوق وأنماط من القيم .

لقد أطلق القدماء والمحدثون مصطلح «المحسنات البديعية» على طائفة من الأساليب التى تعتمد الزخرف والتوشية والتزيين ، ووصف القدماء والمحدثون بعض الشعراء بالصنعة ، ليميزوا بينهم وبين شعراء الطبع والديباجة ؛ وهو تمييز يأخذ فى الحسبان ، الاحتشاد للبديع بأنواعه المختلفة . أما فيما عدا هذا

الحسبان ، فإن القدماء عدّوا الشعر كله ضرباً من صناعة الكلام ، يشهد لذلك ما أداروه فى معجمهم النقدى من ألفاظ تحيل على جملة من الفنون التقنية ، كصياغة الذهب والفضة ، وتسهيم البرود ، وصبغ الثياب ونظم العقود .

ولهذه النظرة مسوّغات تئول إلى الترف والرفاهة ، وما عرفه الناس من صناعات وحرف فى العصر العباسىّ ؛ وهو العصر الذى شهد صنعة البديع ، والاتجاه بالأدب لدى طوائف من الشعراء والكتاب ، إلى الزخرف والزينة والتحسين .

ومما يضاف إلى هذه الاعتبارات ، استنكاف المشتغلين بالنقد والدرس البلاغى ، من وصف الشاعر أو الكاتب بالخلق والإبداع ، لما يثيره هذا الوصف من أزمات دينيّة ؛ إذ الإبداع بوصفه الخلق على غير مثال يحتذى ، صفة للوجود القديم واسم من أسماء الله ، غير أن هذا التحرج الجدلى ، لم يمنع بعض المتفلسفة من المسلمين ، من أن يطلقوا على الله اسم الصانع ، محتذين فى هذه التسمية الديمورجوس الأفلاطونى .

وربما كان الإغراق فى الصنعة الزخرفية والزينة البديعية ، قريناً لما أصاب العصر العباسى الذى شهد هذه الظاهرة من أساليب البذخ والترف والمدنية . ذلك أن مما يجمع بين النمطينْ ، نمط البديع فى الأدب ونمط الرفاهة فى العيش ، أنهما كليهما بسبيل الترف الفائض عن الحاجة الأساسية فى الأدب وفى أسلوب الحياة .

لقد انخرط بعض الشعراء والكتاب فى البديع فألزموا أنفسهم بما لا يلزم ، وفرضوا على أدبهم قيوداً كانوا فى غنى عنها . وفكرة القيد هذه ليست بمعزل عن الصنعة البديعية ؛ ذلك أن كتاب البديع وشعراءه وضعوا أنفسهم فى هذه القيود باختيار حُر ، كأنما رغبوا فى استعراض إمكان الإبداع من خلال ما يكبّل ويقيد .

وشتان بين حركة حرة مرنة طليقة ، وأخرى مغلولة مصفدة ، غير أنها لا تخلو من كشف عن ضرب من البراعة فى إبداع مشروط بلزوم مالا يلزم ووجوب مالا يجب . إن الغاية من القيد ، الاتجاه إلى نوع من التكبيل الذى لا يتيح الحركة إلا فى أضيق الحدود ، إنها حركة محاصرة تعبر عما يكفّ ويلزم باتجاهات محددة . وفى الأدب الذى يعول على الزينة البديعية يتحد القيد والمقيد ؛ فالأديب يقرّن نفسه فى أصفاد يحكم صنعتها ، فتحكم هى الأخرى الدائرة وتضيقها ؛ وهكذا يبدو الالتزام بطرز الزينة البديعية كاشفاً عن حرية اللا حرية ، إنه بتعبير استعارى ، أن يرقص الشاعر وهو مقيد بخيوط من حرير . والزينة من بعدُ اختيار لضرورة فارغة تفرضها فى عصر من العصور أنماط الذوق الفنى .

إن البديع نمط يتسع ليشمل الفنون كلها متى استحوذ عليها هذا الطابع . ويتيح لنا هذا التصور أن نتحدث عن وحدات بديعية فى المعمار والتشكيل والموسيقى ، بله التحدث عن أسلوب بديعى لمجموعة من القيم والسلوك والمواقف . ولكنْ ألا يحق لنا ونحن نحلل البديع بمفهوميه العام والخاص ، أن نتساءل عما إذا كان مسلك التزويق ينطوى على وجوه إيجابية ؟

ليكن البديع على هذا النحو أو ذاك ؛ ليكن قصداً إلى التحسين ورغبة فى التجميل ، وشغفاً بالزخرف والتزويق ، وولعاً بلزوم مالا يلزم ، واختياراً للعب المقيد ، والدخول فى قوالب محكمة وأنماط صارمة ، أفليس يكشف برغم هذه الاعتبارات كلها عن ضروب من الإغراء بصرف الانتباه ، والانحراف بالتأمل عن المضمون إلى صيغ الأشكال ؟

لقد درج كثير من الناس بحكم عادات فكرية وقيم موروثة ، على الزراية بالشكل والتهوين من أمره ، لأنه صائر متغير قابل للدثور والتهافت ، مع أن للشكل قيمة معطاة فى تجليه ، وانتظاماً داخلياً وبنية تتأثر بالحذف والإضافة .

إن لوحدة الشكل بتعبير الجشطلتيين صيغة ومحيطاً خارجياً وانتظاماً[١٦] . ولا يخلو الأسلوب البديعى - مهما تكن قيمة الزينة - من صيغة تثير الاهتمام . إننا نميز فحسب ، بين البديع عندما يكون أسلوبا مقصوداً لذاته ، وبين هذه الزينة نفسها عندما تلتحم بالمضمون .

ومن اللافت فى التحليل الجمالى أن المعنيين بالإستطيقا كثيراً ما يحيلون على تعرف قيمة الزخرف والزينة إلى طرز الأبنية ، وقلما يحيلون على فنون القول . وقد ذهب جورج سانتايانا G. Santayana فى وصف العلاقة بين الشكل أو الصيغة والزخرف العرضى ، إلى أن جمال الشكل هو آخر شىء نبدى به إعجابنا ، سواء كان ذلك فى الموضوعات الطبيعية أو غير الطبيعية . غير أن الإعجاب بجمال الأشكال ليس بالأمر اليسير ؛ لأنه يقتضى منا لنستمتع به وقتا وتدريباً كافيين ، أن يكون إدراكنا الحسى على درجة عالية من الصحة والإحكام . واللذة الجمالية التى نمتع بها أنفسنا ونحن نشاهد الفنون التشكيلية ، إنما تبدأ بالرمزية والزخرف العارض . إنها لذة تكمن فى الشعور بثراء المادة ووفرة الزينة وتنوعها ، أكثر مما تكمن فى الشكل ذاته .

ويميز سانتايانا فى سياق الأعمال الفنية بين مصدرين مستقلين يولدان التأثير ، يئول أولهما إلى الأشكال ذوات الطابع النفعى ، وهى الأشكال التى يتولد منها الطراز على نحو شامل ، وذلك عندما نرفع الشكل إلى مستوى مثاله بتأكيد سماته الجوهرية التى تبعث اللذة فينا . وأما المصدر الثانى فيتمثل فى جمال الزخرف والزينة ، عندما ينبثق من إثارة الحواس ، أو إثارة الخيال بواسطة

اللون ، أو بالسرف والتنوع ورقة التفاصيل ونعومتها .

إن الحضور الفعلى للزخرف يجذب التأمل ، ويسعفنا الانتباه للموضوع كيما نثبت شكله فى الذهن . وتتمثل الغاية من تنوع الزخارف فى تأكيد الماهية الإستطيقية للشكل ، ورفعه إلى مستوى مثاله بأن تضيف إليه استثارات عرضية تتآلف مع الاستمتاع الأساسى بخطوط البنية .

إن لدى بعض الفنانين ولوعاً بالزينة وافتتاناً بالتفكير فى البنية ، لأنها هى التى تبرز فوقها الزخارف على نحو مَرْضىّ . أما الفنانون الذين يفصحون عن ذوق متزمت ، فيهيبون بالزخرف لتأكيد الخطوط الأساسية ، أو لإخفاء العناصر المتنافرة . وهكذا نجد أنفسنا نتذبذب بين بواعث زخرفية وأخرى بنيوية[17]

٤

المُقَابلةُ والمُطابقةُ
بين الطابع الزخرفى والأساس الأنْطُولوجىّ

سبق أن أشرنا إلى وحدات تدخل فى تركيب هذا النسق البديعى ، وتعرفنا الوجه المنطقى والوجه اللغوى ، وحرى بهما أن يسلما إلى الوجه البلاغى ، كيما نميز بين مستويين للمقابلة يئولان إلى الطابع الزخرفى والأساس الأنطولوجى . ولم يفطن القدماء لهذا التمايز ، ووجدوا غنيتهم فى التحدث عن فساد المقابلات من جهة التناقض ، وعما يظن أنه طباق وهو داخل فى الجناس ، وأفاضوا فى بيان التكافؤ والفرق بينه وبين المطابقة ، وفيما يظن من الطباق وليس داخلاً فيه ، وفى المقابلة التى تنحل إلى الموازنة ، وفى أغاليط التقابل التى وقع فيها الشعراء ، والتكلف الذى يفضى إلى الاستهجان ، وعفو الخاطر الذى هو داعية الاستحسان .

وقد حشد المرزبانى طائفة من المقابلات الفاسدة التى أنكرها الرواة والنقاد ، ومنها قول زهير :

حىّ الـديـارَ التى لم يَعْفُهـا القِـدَمُ
بـلى وغـيّـرهـا الأرْواحُ والـدِّيَـمُ

وهو منكر من جهة التناقض ، لأنه نفى فى أول البيت تغير الديار بقدم عهدها ، ثم أوجب ذلك فى آخره . ومن فساد المقابلات أن يصنع الشاعر معنى يريد أن يقابله بآخر إما على جهة الموافقة أو المخالفة ، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا يوافقه . وللعدول عن هذا العيب غيّر الرواة قول امرىء القيس :

فلو أنها نفسٌ تموت سَوِيّةً ... ولكنها نفسٌ تَساقَطُ أنْفُسا

فأبدلوا مكان «سوية» «جميعة» ؛ لأنها أليق فى المقابلة . وأنكر الأصمعى قول ذى الرمّة :

ألا يـا اسْلمى يـا دارمىَّ عـلى البِـلى
ولا زال منهـلاً بجـرعـائِـك القَـطْرُ

وقالوا : الجيد فى هذا المعنى قول طرفة :

فَسَقَى ديارَك غيرَ مُفْسِدِها ... صَوْبُ الربيع ودِيمَةٌ تَهْمى

ومما عده المرزبانى من قبيل التناقض قول أبى نواس يصف الخمر :

كأنّ بقايا ما عَفَا من خبابها ... تفاريقُ شيب فى سواد عِذارِ
تردَّتْ به ثم انْفرى عن أديمها ... تفرِّى ليلٍ عن بياض نهارِ

ذلك أنه شبه الحباب بالشيب وهو جائز ، لأن الحباب يشبه الشيب فى البياض وحده لا فى شىء آخر غيره ، والحباب الذى جعله فى البيت الثانى كالليل هو الذى فى البيت الأول أبيض كالشيب ، والخمر التى كانت فى البيت الأول كسواد العذار ، هى التى صارت فى البيت الثانى كبياض النهار . وليس فى هذا التناقض منصرف إلى جهة من العذر ، لأن الأبيض والأسود طرفان متضادان ، فليس يجوز أن يكون شىء واحد يوصف بأنه أبيض وأسود إلا كما يوصف الأدكن فى الألوان بالقياس إلى كل واحد من الطرفين اللذيْن هو وسط بينهما ، وليس فيما قال أبو نواس حال توجب انصراف ما قاله إلى هذه الجهة .

وكثيرا ما كان الشعراء يتناشدون على سبيل المحاجية التى ربما أخذت شكل البحث المنطقى فى استواء القول أو الوقوع فى التناقض . روى عن مسلم بن الوليد أنه قال لأبى نواس : كيف يستوى قولك :

ذكـر الصَّـبُـوحَ بِسُحْـرة فـارتـاحـا
وَأمَـلَّهُ ديـك الـصـبـاح صِـيـاحـا

فكيف يكون ارتياح وملل ؟ فقال أبو نواس : هذا لاعيب فيه ولكن ما معنى قولك ؟

عـاصـى الـغـرامَ فـراحَ غـيرَ مُـفَـنَّـدِ
وأقـام بـيـن عـزيـمـةٍ وتجـلُّـدِ

وهذه مناقضة لأنك جعلته رائحا مقيما[18] .

وتدل هذه الآراء على تأثر الذوق القديم بشىء من مباحث المنطق . ولا تثريب على الشعراء فى بعض ماعيب عليهم ؛ فللشعر منطق متميز مؤسس بفضل الوعى التخيلىّ على التأليف بين الأضداد والجمع بين المتقابلات ، على نحو يجعله يند عن قانون الهوية وعدم التناقض .

إن القارىء ليشعر بأن بعض القدماء كانوا ينظرون فى طائفة من الشعر الذى يعتمد المقابلة ، نظر المنطقىّ فى القضايا ، صحة وكذبا ، تبعا لمقولات معينة ، وهو نظر مبنىّ على خلف فى قياس منطق الخيال على منطق العقل .

واقتضى الأمر أن تأخذ طائفة أخرى سبيل الاحتجاج للشعراء تبرئة لهم من وهم المناقضة .

قال الأعلم الشنتمرى محتجاً لبيت زهير : المعنى أن بعضها عفا وبعضها لم يعف رسمه . . . .

وقال العكبرى : قال أصحاب المعانى : قد يفعل الشاعر مثل هذا فى التشبيب خاصة ، ليدل به على وله وشغله عن تقويم خطابه ، وعلى هذا يحمل قول زهير(١٩) .

وتكافىء هذه الاحتجاجات من ناحية الدلالة معنى المؤاخذة ؛ إذ يدور كلاهما على تصور الشعر بمعزل عن المفارقة . ولا ريب أنه تصور صادر أصحابه على ما فتحه بعض الشعراء المولدين من سبل إلى المغامرة والخروج على الموروث من الأساليب والمعانى والصور ، وعلى ما أخذ الأسلاف أنفسهم به فى سياق التجربة الشعرية .

ولا يخفى ما فى هذا الحجاج من تمحل بعيد عن روح النسق التعبيرى فى الشعر ، وما ينطوى عليه من خيال ينسج الأطراف المتقابلة ، وما يستند إليه أحيانا من إهابة بالأنماط الشعرية الموروثة ، كالدعاء للدار العافية أن يسقيها الوَدْق المبارك ؛ وهو دعاء فهم الأصمعى منه أن ذا الرمة إنما أراد فساد الدار بكثرة المنهل من المطر ، فناقض هذا القول منه دعاءه لها بالسلامة من الآفات .

أما ابن رشيق فمذهبه أن المطابقة جمع بين الضدين ؛ وخالف عن هذا المذهب قدامة لأنه عدّه بمثابة تكافؤ ، وتابعه على رأيه النحّاس .

وللمطابقة معنى لغوى أخذه أصحاب البديع فتحول عندهم إلى معنى اصطلاحى . وقد ذكر ابن رشيق آراء نسبها للخليل والأصمعى والرمانى وقدامة .

قال الخليل : المطابقة الجمع بين شيئين على حذو واحد ، وقال الأصمعى : أصل المطابقة لغويا وضع الرجل فى موضع اليد فى مشى ذوات الأربع ، وأنشد للنابغة الجعْدىّ :

وخيل يطابقْن بالدّارعين
طباق الكلاب يطأْن الهراسا

ومثّل الأصمعى للمطابقة بقول زهير :

ليثٌ بعثّر يصطاد الرجال إذا
ما الليث كذّب عن أقرانه صَدَقا

واختار الأخفش قول ابن الزبير الأسدى :

رمى الحِدْثانُ نسوة آل حرب
بمقدار سَمَدْنَ له سُمُودا
فردّ شعورَهُنّ السودَ بيضا
وَرَدّ وجوهَهُنّ البيض سودا

وقال الرمانى : المطابقة مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان . . . . ومن نماذج المطابقة قول القرآن «وما يستوى الأعمى والبصير ، ولا الظلمات ولا النور ، ولا الظلُّ ولا الحرور ، وما يستوى الأحياء ولا الأموات» . وعن ابن المعتز من الطباق قول القرآن الكريم «ولكم فى القصاص حياة» لأن معناه القتل أنفى للقتل ، فصار القتل سبب الحياة .

وأشار ابن رشيق إلى أن الجرجانىّ كان يستغرب الطباق ويستلطفه فى قول أبى تمام :

مَهَا الوَحْش إلا أن هاتا أوانس
قنا الخَطّ إلا أن تلك ذوابِلُ

وذلك لمطابقته بهاتا وتلك ، وإحداهما للحاضر والأخرى للغائب . وهذا القول عن ابن رشيق ليس بمحقق ؛ لأنهما أداتا إشارة للقريب والبعيد . ومما يساق على هذا الحذو قول المتنبى يذكر خيل العدو الزاحف للحرب :

ضربْنَ إلينا بالسياط جَهالةً ... فلما تعارفنا ضربْنَ بها عَنّا

ومن أنواع الطباق قول هُدْبة بن خشرم :

فإن تقتلونا فى الحديد فإننا ... قتلْنا أخاكم مُطْلَقا لم يُكَبَّلِ

لأن قوله فى الحديد ضد قوله مطلقاً لم يكبل ، وإن لم يأت على متعارف المضادة . وكذلك قول الشاعر :

فإن يَكُ أنفى زال عنى جمالُه
فما حَسَبى فى الصالحين بأجْدَعا

ومما عُنى ابن رشيق ببيانه ، اختلاط التجنيس والمطابقة فيما يعرف بألفاظ الأضداد ؛ وقد أشرنا إليها فى موضعها من المقال . ومن هذا القبيل قولهم «جلل» بمعنى صغير وعظيم ، فإن باطنه مطابقة وإن كان ظاهره تجنيسا ، وكذلك «الجَوْن» يطلق على الأبيض والأسود وكذلك إن دخل النفى ، . . . كقول البحترى :

يُقَيض لى من حيث لا أعلم الهوى
ويَسْرِى إلىّ الشوقُ من حيث أعلمُ

فهذا مجانس فى ظاهره ، وهو فى باطنه مطابق ؛ لأن قوله لا أعلم كقوله أجهل .

ومما ظاهره تجنيس وباطنه طباق الوعد والوعيد فى قول عامر بن الطفيل :

وإنّي إنْ أوْعَدْتُه أو وَعَدْتُه
لَمُخْلِفُ إيعادي ومُنجزُ مَوْعِدِي

ومن اختيارات ابن رشيق للمقابلة والمطابقة قول النابغة الجعدى :

فتى تمّ فيه ما يَسُرُّ صديقه
على أن فيه ما يسوء الأعاديا

وقول عمرو بن معد يكرب الزبيدى :

ويبقى بعد حلم القوم حلمى
ويفنى قبل زاد القوم زادى

وقول امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رَطْبا ويابساً
لدى وكرها العُنّاب والحشف البالى

فقابل الرطب أولاً بالعناب مقدماً ، وقابل اليابس ثانياً بالحشف تالياً ، ومثل هذا الشعر عند ابن رشيق يجمع إلى طرافة المقابلة دقة التقسيم ، وكلما توفر حظ الشعر من المقابلة بين التقسيم والطباق ، كان أدعى لزيادة مزيته وحسن عبارته ولطافة موقعه[٢٠] .

على هذا النحو لم يلتفت ابن رشيق فى بيت امرىء القيس إلا للمزية واللطافة التى أفضى إليها الجمع بين الطباق والتقسيم الدقيق ، وكيف أنه قابل بين الأول والمقدم والثانى والتالى .

وكأن مثار إعجابه وتقديره يرد إلى ما يشبه الإحكام الهندسى ، وهو إحكام حجب عنه أنطولوجية هذا التقابل الثرى الذى لا سبيل إلى رفعه أو تجاوزه .

إن الصورة فى بيت امرىء القيس تجلو أمامنا قوة هذه العقاب وتحليقها المرن فى الأعالى ، وسطوتها وانقضاضها المباغت ، وتضعنا بالمثل أمام وجه آخر من الحياة ، لنزى غريزة الحى فى المزاحمة والصراع طلباً للبقاء . إننا بإزاء ضرب من طيران المراوغة والختل ، تكتسب فى سياقه مرونة الجناح ولين المفاصل وشراسة المخلب المتلقف ، معانيها من طيران آخر يبدو إذا ما قيس بالأول واهناً قصير المدى .

وكأن القلوب المنتزعة التى ماثل بعضها العُنّاب فى طراوته وغضارته وحمرته القانية ، وشاكل بعضها الآخر الحشف فى تشننه وتغضنه ويبوسته ، إيذان بمستوى رمزى لهذا التقابل الذى يحتضن الوجود ، ويعبر عن الحياة متجلية فى شرخ الشباب وورقه وغبطته ، تجليها فى عجز الكبر ووهن الهرم . وكيف أنهما يستقران فى نهاية الأمر بضربة لازبة وخطفة مباغتة فى وكر مصير محتوم[٢١] .

لقد كان البديع - كما يقول صاحب الوساطة - يقع فى خلال قصائد العرب ، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن ، وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع ، فمن محسن ومسىء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط .

وأما المطابقة فلها شعب خفية ، وفيها مكامن تغمض ، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف . . . . ومن أشهر أقسام المطابقة عند مؤلف الوساطة ما جرى مجرى قول دعبل الخزاعى :

لا تعجبى يا سَلْمُ من رجلٍ ضحك المشيبُ برأسه فبكى

وقول مسلم بن الوليد :

مُسْتَعْبِرٌ يبكى على دِمْنَةٍ ورأسه يضحك فيه المشيب

وقول أبى تمام :

وتنظّرِى خَبَبَ الرِّكاب يَنُصُّها محيى القريض إلى مُميت المالِ[٢٢]

وتنبىء هذه الآراء أن القدماء من شعراء الجاهلية والعصر الأموى ، لم يعرفوا سبل التنوّق فى الشعر ، ولم يسلكوا بالزينة طريق الإغراء الداعية إلى التكلف والتعمل ، وإنما كان يعنّ لهم شىء منه ، فيضَ الخاطر وعفو السانح ، فلما أفضى الشعر إلى العصر العباسى ، وصار البديع نمطاً يحتذى وأسلوباً يقتدى ونمطاً فنياً يحاكى ، أغرق شعراء الصنعة فيه إغراقاً لم يبالوا معه أحياناً بالتباس الصيغة وغموض العبارة ، والخروج إلى التكلف ، والوقوع فى الاستكراه .

وقد ذكر الآمدى فى الموازنة وهو ينقل آراء أبى عبد الله محمد بن داود الجرّاح فى كتاب الورقة ، وابن المعتز فى الكتاب الذى جرده لذكر البديع ، أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، وأن أبا تمام تبعه فسلك فى البديع مذهبه فتحير فيه ، كأنهم يريدون إسرافه فى طلب الطباق والتجنيس والاستعارات ، حتى صار كثير مما أتى به من المعانى لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكدّ والفكر وطول التأمل ، ومنه ما لا يعرف إلا بالظنّ والحدس . وعلّل الآمدى شغف أبى تمام بالطباق ، ورده إلى أنه رأى الطباق فى أشعار العرب وهو أكثر وأوجد فى كلامها من التجنيس . والطباق عند الآمدى مقابلة الحرف بضده أو ما يقارب الضد ، وإنما قيل مطابقة لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادا أو اختلفا فى المعنى[٢٣] .

وذهب ابن خلدون مذهباً آخر فعدّ بشاراً رأس الصنعة ، وعدّ ابن المعتز الشاعر الذى به ختم البديع . قال صاحب المقدمة : « . . . . وقد تعددت أصناف هذه الصنعة عند أهلها ، واختلفت اصطلاحاتهم فى ألقابها . وكثير منهم يجعلها مندرجة فى البلاغة ، على أنها غير داخلة فى الإفادة ، وأنها هى التى تعطى التحسين والرونق . وأما المتقدمون من أهل البديع فهى عندهم خارجة عن البلاغة ؛ ولذلك يذكرونها فى الفنون الأدبية التى لا موضوع لها . وهو رأى ابن رشيق وأدباء الأندلس .

وذكروا فى استعمال هذه الصنعة شروطاً ؛ منها أن تقع من غير تكلف ولا اكتراث فيما يقصد منها . وأما العفو فلا كلام فيه ؛ «لأنها إذا برئت من التكلف ، سلم الكلام من عيب الاستهجان ؛ لأن تكلفها ومعاناتها يصير إلى الغفلة عن التراكيب الأصلية للكلام ، فتخل بالإفادة من أصلها ، وتذهب بالبلاغة رأساً ، ولا يبقى فى الكلام إلا تلك التحسينات»(٢٤) .

ومن ضروب المقابلة التى كان الشاعر الجاهلى يسوقها ، نستشفّ أنها كانت ترد دونما استكراه وسرف ، وأنها لم تكن لمجرد الزخرف الشكلى والتحلية والتنوق الذى يصطنع الشاعر إليه سبل المهارة والفطنة التى كثيرا ما ترتبط بحرفية الشعر . ولم يكن الشاعر الجاهلى يصوغ المطابقة وفق أنماط قبلية متعارف عليها ، أو وفق أشكال منطقية من التناقض والتضاد والتضايف ، ولم يرع إلى المطابقة كما يروغ الشاعر الصناع إلى استعراض حذقه وبراعته . وهذا كله جدير بأن نصف الطباق فى الشعر الجاهلى بأنه داخل لا يكتفى بأن ينتظم انتظاماً خارجياً ، ولا أن يتسق اتساقاً منطقياً شكلياً . وإذا لم يكن بدّ من الانتظام والاتساق ، فإنهما يحيلان على امتلاء المضمون ، مما يجعل المطابقة تنمو وفق منطق وجدانى ، يتجه بالطباق إلى المدركات المحسوسة فى الطبيعة ، أو ينحو بها صوب العاطفة الذاتية أو الحكمة الفطرية يصطفيها الشاعر من تجارب الحياة .

إن القارىء لا يشعر بنتوء المقابلة ونبوّ المطابقة وشكلية التضادّ فى قول سلمة بن الخرشب الأنمارى :

تـأوّبهُ خيـالٌ من سُلَيْمى ... كما يعتاد ذا الـدين الغريمُ
فـإن تُقبـلْ بمـا علمت فـإنى ... بحمـد الله وَصّـالٌ صَـرُوم

وقول المرقش الأكبر :

سكنَّ ببلدة وسكنْتُ أخرى ... وقُطّعَت المواثقُ والعهـودُ
فما بالى أفى ويُخانُ عهـدى ... ومـا بـالى أُصَادُ ولا أصيدُ

وقول المُثقّب العبدى :

حسنٌ قـول نعمْ من بعد لا ... وقبيـحٌ قـولُ لا بعـد نعمْ
إن لا بعـد نعمْ فـاحشـةٌ ... فبلا فابدأ إذا خفت الندمْ(٢٥)

ومما يظاهر القول بجوّانية الطباق ونفسانية التقابل فى ذلك الشعر ، قول امرىء القيس يصف فرسه :

مكـرّ مفـرّ مـقبـل مـدبـر مـعـاً
كجلمـود صخـر حطّهُ السيلُ من عَـلِ

وقوله يصف محبوبته :

ألمْ تـريانى كلّما جئت طـارقاً ... وجدتُ بها طيباً وإن لم تطيّب

وقول النابغة معبراً عن ثقل الزمان ورصانته ، ومصوراً حزنه الذى لا يريم :

وصـدر أراحَ الـليـل عـازِبَ همِّـه
تضـاعف فيـه الحـزنُ من كـلِّ جـانب

ولو أننا قومنا هذه الأبيات بالمعيار الذى سبق أن احتكم إليه مسلم بن الوليد وأبو نواس ، لانتهينا إلى أن فيها إحالة فى المقابلة ، وفساداً فى المطابقة ، وعدم استواء فى جهات التضاد . ولسنا بحكم المنهج الذى نتبعه ، منتهين إلى هذه الأحكام ، لما فيها من خلل فى قياس التقابل الشعرى على التقابل المنطقى الصورى . وجدير بهذه النظرة المنطقية أن تفسد المطابقة بله الشعر بشكل عام .

إننا بتحكيم هذه النظرة الضيقة ، ننكر على امرىء القيس أن يكون فرسه مقبلاً مدبراً فى آن واحد ؛ ذلك لأن الكرّ والفرّ حركتان متضادتان تعاقبتا على موضوع واحد فى زمن واحد ، ومعلوم أن الضدين لا يصدقان فى وضع معية . وننكر عليه أن تكون لمحبوبته رائحة تتضوع وطيب يسطع ، وإن لم تضمخ جسدها وثيابها بالطيوب ، وذلك لأنه أوجب صفة ونفاها ، وننكر على النابغة أن يكون الهمّ غائباً حاضراً ، ومسرحاً فى فضاء الكون مقيماً فى حبة القلب وكوامن الصدر لا يبدى حراكا .

إن القارىء ليدرك دونما عسر ، استحالة النظر فى التقابل الشعرى على هذا النحو من الرّدة إلى أحكام المنطق ؛ وإنما السبيل إلى استبطان هذا التقابل ، أن نلوذ بمنطق الشعر ذاته ، معترفين بأنه منطق وجدانى ينسج المتقابلات ، ويسمح لها بأن تتآلف وتتوادد ، غير مكترث بالهوية وعدم التناقض . إنه بتعبير لا يخلو من التناقض ، يضع منطق اللا منطق ، ويهىء ضروباً من الحمل الشعرى موضوعة فى مساق المفارقة التى تدهش وتباغت . ولا غرو أن أفضى ابتداع المحتوى فى هذا الشعر ، سواء كان صورة أو عاطفة أو فكرة مجردة ، إلى ابتداع التعبير ونسق الصياغة .

أما امرؤ القيس فصوّر فرساً لا نتعقل وجوده ، لا لشىء إلا لأنه لا يقع فى مجال الإدراك الحسىّ المشترك ؛ ولو أنه استغنى عن قوله «معاً» ، ومحال أن تكون من الحشو والفضول الشعرى ، لأمكن أن نتأول الصورة ، ونحتج لاستقامة التضاد بأن الفرس

يكر فى وقت ويفرّ فى آخر ، ويقبل فى حال ويدبر فى أخرى . ولكنْ كيف نستغنى عنها وهى التى بواسطتها خالف نسق البيت عن عدم التناقض ، ومن خلالها تواددت الأضداد ؟

ولا سبيل إلى استبطان هذا التقابل إلا بأن نرغب عن مقولة الاستواء وعدم الإحالة ، مادمنا غير مطالبين ونحن فى حضرة الشعر ، بما يفصله المناطقة من شروط وأحكام ومقولات .

إننا نقصد مباشرة نظاماً آخر يدمج المتقابلات ، ويقفنا على الكيفية التى تتجلى بها الأشياء للوعى الشعرى . إننا لا نقصد هذا النظام الآخر إلا لأن تقابل الأضداد فى صورة الفرس ، يباغتنا بما لم نألف جريانه على النسق المعتاد . ومن ذا الذى رأى فرساً يقبل ويدبر ، بحيث يكون زمان إقباله زمانَ إدباره ؟

إن الشاعر يهبنا بهذه الصورة التى تتفتح عن مقابلة لا معقولة ، تخيلاً جدلياً للمفارقة ، ويؤسس ماهية حركة تكاد لرشاقتها ومرونتها وتدفقها ، تسعى صوب الاتجاهات كلها فى آن واحد . وهذا الكيف المميز لها فنيا ، يجعلها تند عن قانونى الاتجاه والقصور الذاتى . وما أشبه هذه الحركة بالسكون ، لما تنطوى عليه من تضاد منتظم وانتظام متضادّ . هذه الرؤية لجسم يتحرك بسرعة منتظمة ، تخادع بصرنا حتى إننا نرى الجسم كما لو كان ثابتاً . وعلى هذا النحو ساق زينون الإيلى برهانه الغريب على أن ما نتوهمه متحركاً هو فى حقيقة الأمر ساكن ؛ فالسهم المنطلق يمرّ بنقط المكان ، ولا بد أن يكون ساكناً فى كل نقطة يمرّ بها ، لارتباطها بآن متوسط بين لحظة ماضية بلغت حد الانتهاء ، وأخرى لاحقة لم تأت بعد . وهكذا تقتطع اللحظة الحية لتأخذ شكلاً متحجراً ، أو لتصور على هيئة التخارج فى المكان ، فإذا نحن بصدد زمان مكانى ، وإذا بالتوالى ينقلب إلى التتالى .

إن الفرس لفرط سرعته وشدة انصبابه ومرونة مفاصله ، يماثل الزواحف والرخويات فى حركتها التى تضطرب صوب نقط المكان فى زمان واحد ، آخذة وضع معية نشطة تستقطب الاتجاهات فى زمان واحد . هكذا يبدو التقابل تخطياً شعرياً مقصودا لكيانات الإدراك الحسىّ المعتاد ، وتصديعاً لمقولات الفهم المنطقى ، وتنمية بواسطة الخيال لحركة تتجاوز بنيتها قانون الاتجاه الواحد ، وتصويراً لفرس تشطره سرعته بين إقبال مدبر وإدبار مقبل .

إن التقابل فى هذه الصورة ليس زينة طارئة وتوشية عارضة بقدر ما هو كشف شعرى عن حركة تجد تحققها فى الخيال المبدع .

إن المقابلة فى كثير من شعر المولدين لا تجرى على هذا النسق ؛ لأنهم كانوا يحتفلون بالشكل لا بالمحتوى ، مما يسمح لنا بوصف هذه المقابلات بأنها برّانية ومحض مهارة لغوية ، إن فرغت من الدلالة النفسية فإنها لا تكاد تخلو من الطرافة وإثارة التأمل الشكلى .

وشتان بين مقابلة سبيلها الفطنة وطول الممارسة والحذق اللغوى والقصد إلى الزخرف ، وأخرى نفسية وجدانية تستند إلى الأساس الأنطولوجى الأول . هذا الاختلاف فى السبل يجعلنا نميز بين ضربينْ من التقابل الشعرى ؛ ينحل أحدهما إلى التوشية والزينة ، ويئول الآخر إلى رصيد وجودى أصيل .

ويفضى هذا التمييز إلى التساؤل عما إذا كان التضاد فى الوجود أساس التقابل فى اللغة ، أو أن الوعى اللغوى بالتقابل هو الأساس الذى إليه تستند المضادّة فى الوجود ؟

إن الوجود هو التفتح الأول ، والشرط القبلى لكل مشروط ؛ وهو ليس مما يحمل لأنه أصل لجميع أشكال الحمل التى نعبر عنها باللغة ، ومن ثم يبدو التضاد الأساسى فى الوجود أصلا للتقابل اللغوى . «والوجود فى مشاقة مع ذاته . . . التناقض جوهره ، والتغير قانونه الذى يجرى عليه فى تحققه . والتغير معناه المغايرة ، والمغايرة أن يصير الشىء غير ذاته ، وهذه الغيرية معناها وجود التضادّ فى طبيعة الوجود . . . وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك . . . ومنطق الوجود يجب ـ من ثم ـ أن يكون جارياً على نحو ديالكتيكى . ولهذا كان الديالكتيك ، بمعنى السياق المنطقى من الموضوع إلى نقيض الموضوع ، صحيحاً فى التعبير عن حقيقة الوجود ، وهو وحده المنطق الوجودى ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض ، وهو المنطق الأرستطالى ؛ فإن هذا المنطق مجرّدٌ فكرى مثالى»[٢٦] .

إن الوجود لكونه نسيج الأضداد ، يجعلنا ننقل المطابقة من الخاص إلى العام ، فإذا الوجود كله طباق وتقابل خصب ، امتلأ به صوفى كابن سبعين (٦١٣/٦٦٩ هـ) فهتف : «سبحان الفرد الزوج ، الحضيض الأوج»[٢٧] ، وتدهش منه صوفى آخر كأبى سعيد الخرّاز (٢٧٩ هـ) فقال : «عرفت الله بجمعه بين الأضداد»[٢٨] .

إن إنعام النظر فى الشعر العربى يدل على أن الشعراء فهموا من المقابلة معنيين أساسيين : أنها حدّ يفصل ويميز فى سياق المعرفة والإدراك ، كما أنها تبرز معارض الجمال من خلال تضايف المتضاديْن ، ولا سيما إذا أمعنا فى التباعد . وإلى المعنى الأول أشار المتنبى بقوله :

وَنَذِيمُهُمْ وبها عرفْنا فضْلَهُمْ ... وبضدِّها تتميَّـزُ الأشياء

وإلى المعنى الثانى أشار المُنبجىّ بقوله :

فالوَجْهُ مثلُ الصبحِ مُبْيَضٌ ... والشعرُ مثلُ الليلِ مُسْوَدُّ
ضدّانِ لما استجمعا حَسُنا ... والضدُّ يُظهِرُ حُسْنَهُ الضدُّ

وإلى هذين المعنيين تضاف دلالتان أخريان تصنف التقابلات الشعرية تحتها ؛ أما الدلالة الأولى فتحدد «التقابل المنفصل» . وفى هذا النوع نلاحظ استقلال الطرفين وانعزالهما عن السياق العام ، مما يؤذن بأن التقابل شكلى ، غير ناشىء عن التوتر الذى يميز كل تقابل ينقسم بواسطته الطرفان ليعودا إلى الالتحام ببنية العمق . أما الدلالة الثانية فإنها بسبيل «التقابل المتصل» ؛ وهو الذى يختفى فيه الاستقلال الزائف ، كيما يتحقق التآلف والانسجام الذى يحتفظ بتقابل الأضداد ، وينسج فى الوقت نفسه من هذا التمزق توافقاً ، فإذا نحن أمام نقيضة تفض نفسها فى توافق المتقابل وتقابل المتوافق . وما أشبه الدلالة الثانية بالعمليات البيوكيماوية ، تلك التى تتم وفق توالج متبادل وتفاعل مستمر وانشطارات تسعى إلى الوحدة المنفتحة على انقسام جديد ، لا يلبث أن يعود كرة أخرى من خلال تداخل الهدم والبناء إلى ضرب من الانتظام .

إن الشعر ينحرف بالتقابل فى سياق الدلالة الثانية عن التلفيق المصطنع ، لما فيه من تصديع لتوتر الأضداد برفعها إلى مركبات يحكمها منطق عقلى ، يعلى من قيمة الطرف الموجب ، مغضياً عن الطرف السالب ، وبين هذا المنطق ومنطق الوجود الحى المفعم بالتقطع والمفارقة والمباغتة بون بعيد .

ويؤسس هذا التمايز المعيار النقدى الذى يتيح لنا الحكم بامتلاء المضمون أو خوائه . وليس التقابل مما يختص بمعانى الشعر فحسب ؛ لأننا نصادفه أيضاً فى الصور ، وهو فى دورانه على الصور أو المعانى ، ربما جنح إلى السطح ، وربما اتجه إلى بنية العمق .

ومما يدخل فى تقابل المعانى ، مكثفاً تجارب الشعراء فى الحياة ، قول بشار بن برد :

إذا كنت فى كُلِّ الأمور مُعاتِباً
صديقَكَ لم تلْقَ الذى لا تعاتبُهْ
فَعِشْ واحداً أوْ صلْ أخاكَ فإنه
مُقارِفُ ذنبٍ مرةً وَمُجانِبُهْ
إذا أنت لم تشربْ مراراً على القذى
ظمئتَ وَأَىُّ الناس تصفو مشاربُهْ

ومن هذا القبيل قول أبى تمام :

وإذا أراد الله نشر فضيلة
طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت
ما كان يعرف طيب عرف العود

وقوله :

قد يُنعِمُ الله بالبَلْوى وإن عَظُمَتْ
ويبتلى الله بعض القوم بالنِّعَمِ

وقوله :

وَطُولُ مُقامِ المرءِ فى الحىِّ مُخْلِقٌ
لديباجتيْه فاغتربْ تتجدَّدِ
فإنى رأيتُ الشمسَ زيدتْ محبةً
إلى الناس أنْ ليست عليهم بِسَرْمَدِ

ومما يدخل فى تقابل المعانى والمطابقة بينها قولُ المتنبىّ :

ومَنْ صَحِبَ الدنيا طويلاً تقلَّبَتْ
على عينه حتى يرى صِدْقَها كِذْبا
أرى كلنا يبغى الحياة لنفسه
حريصاً عليها مُسْتهاماً بها صَبّا
فَحُبُّ الجبانِ النفسَ أورده التُّقى
وَحُبُّ الشجاعِ النفسَ أورده الحَرْبا

وقولُه من قصيدة مطلعها : على قدر أهل العزم تأتى العزائم

وتعظُمُ فى عَينِ الصغيرِ صغارُها
وتَصْغُرُ فى عينِ العظيمِ العظائمُ

وقوله :

رُبَّما تُحْسِنُ الصَّنيعَ لياليْـ
ـه ولكنْ تكدِّرُ الإحسانا
كُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الصَّعبِ فى الأنْـ
ـفُسِ سَهْلٌ فيها إذا هُوَ كانَا

إن القارىء ليتنقل فى هذه الأبيات بين حكم استخلصها الشعراء من التجارب الحية ، وصاغوها فى سياق مؤسس على التقابل بين الإغماض والإغضاء عما يشين ويعيب ؛ فذلك أدعى لوصلة الصديق وجمع الصاحب ، وبين التشدد فى العتب والتدقيق فى المؤاخذة والنفور من الشرب على الأقذاء ، فهذا كله داعية التفرق وباعث على الإدبار وإخلاق سبب المودة وآصرة الصداقة ؛ بين الإنعام بالبلوى تمتعض منها النفس وتعافها وتكرهها غير عالمة بما فى طيها من سوابغ المنن ، وبين الابتلاء بالنعمة يلذها الإنسان ويفرح بها وهى فى حقيقة الأمر عذاب معجَّل وفتنة مسلطة ؛ بين الفضيلة مطوية منسيا خيرها ، ومنشورة يذيعها الحسدة من حيث لا يعلمون ؛ بين مكوث الإنسان فى وطنه ، كما تمد الشجرة جذورها فى تربتها ، ريثما يأتى عليه زمان يفنيه ، ويلمُّ به شعور يضنيه ، وبين الاغتراب يجدد

نفسه ويزيح عنها ركام الملال . إننا نستشعر هذا التقابل فى صدق الدنيا الكاذب ، وفى لواذ الجبناء بالقعود عن جسام الأمور من فرط محبتهم للحياة ، واقتحام الشجعان غمرات الهلكة لا عن كراهية للحياة وإنما عن فرط محبة لها . ونستشعره فى عظم الصغائر وصغر العظائم ، وفى الأمور تشق على النفس حتى إنها لتستصعبها ، فإذا ما وقع الأمر ، هان وسهل فتقبلته النفس بالإذعان .

لقد كان القدماء من الرواة والنقاد لا يخفون إعجابهم بهذا اللون من الشعر ، وهو إعجاب ناطوه بما فيه من الحكم والمعانى ، موازنين بينه وبين ضرب آخر من الشعر الذى عنى الشعراء فيه بالتصوير . وعبارتهم فى هذا السياق أن الشعر الذى يحتفى بإبداع الصور ليس فيه كبير معنى ؛ وأفضى بهم هذا المعيار إلى استساغة طائفة من أشعار المعانى خرجت مخرج السماجة والابتذال والتكلف والغثاثة . وتئول مبررات الإعجاب عندهم إلى أمرين ؛ الأول أن المعانى أولى بأن تتقدم رتبتها لأنها لا يعرض لها بحكم ثباتها تغير أو نقصان ، أما الألفاظ فترابية دائرة لا قدرة لها على الاستمرار والبقاء . والثانى أن بين المعانى والتصديقات آصرة ونسباً . وكثيرا ما كان الشعراء يحتجون للتقابل يسوقونه فى معرض التصديق ، بالقياس والبرهان كقول أبى تمام :

لولا اشتعال النار فيما جاورتْ
ما كان يُعْرَفُ طيبُ عَرْفِ العودِ

وقوله :

فإن رأيت الشمس زيدتْ محبّةً
إلى الناس أن ليستْ عليهم بسَرْمَدِ

ويأخذ البرهان فى هذه الأبيات وضع تعليل للمعنى الذى يصاغ فى قالب من الحكمة والتأمل ؛ وكأن الشعراء رغبوا فى أن يخففوا من صرامة التجريد فألحقوا به البرهان والتعليل الذى لا يخلو من إحالة على الصورة التى لا تقصد لذاتها وإنما لما فيها من تفسير وتعليل وإيضاح .

وكما يقع التقابل فى المعانى يقع فى الصور . ومن باب التقابل فى الصورة التى تقصد لذاتها لا للإيضاح والاحتجاج والتعليل قول المتنبى فى ناقته يسوقها إلى الممدوح :

أنساعُها ممْغُوطَةٌ وخِفافُها
منكوحةٌ وطريقُها عَذْراءُ

وقولُ أبى تمّام يصف بكاء المحب وشدة التياعه :

ظعنوا فكان بكائى حولاً بعدهمْ
ثم ارْعَوَيْتُ وذاك حكمُ لَبيدِ
أجدِر بجمرةِ لَوْعةٍ إطفاؤها
بالدمع أن يزدادَ طُولَ وَقُودِ

وهذا مما عده الآمدى من أخطاء أبى تمام ؛ فهو خلاف ما عليه العرب ، لأن من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، وهو فى شعرهم كثير . وقد جاء الطائى بعكس الصورة والمعنى السابقين فقال :

فلعلّ عينَك أن تَجُودَ بدمعها
والدمع منهُ خاذِلٌ وَمُواسِى

وقال أيضاً :

فلعلّ عَبْرةَ ساعةٍ أذْرَيْتَها
تَشْفيكَ من إرْباب وَجْدٍ مُحْولِ

أما المتنبى فقد عرض ما ابتذله الشعراء فى حديثهم عن الناقة يدمى خفافها الحصى وهى تسلك إلى الممدوح طريقاً غير مألوفة ، فى صورة مؤسسة على تقابل حيوى بين الافتضاض والبكارة . ولم يكن هذا التقابل ليكتسب دلالته إلا من الاستعارة فى الصورتين . والاستعارة ذاتها لم تستمد إيحاءاتها إلا من وضعها فى هذا النسق الشعرى الذى اعتمد التقابل بين صفتين ؛ تناسب إحداهما وضع هذا الحيوان فى نوعه بجامع الأنوثة بينهما ، وإن كانت الخفاف لا توصف بما أسقط الشاعر عليها ، وإنما خرج المتنبى بالصفة إلى التوسع والاستعارة التى اقتضبها لينقل العلاقة بين الأخفاف والحصى من مستوى الإدراك الحسّى المعتاد ، إلى أفق من العلاقات التى يحققها الكشف الخيالى عن وضع من التوالج والاتحاد . ولم يرشح للصفة الثانية نوع كالأولى ، وإنما سوّغها السياق بالإحالة على الطرف الأول ، وطالب بها ما يجريه العرب فى لغتهم من قولهم عن الدرة لم تثقب والرملة لم توْطأ إنهما عذراوان .

وأما الآمدى فلم يرض عن بيت أبى تمّام ، لا لشىء إلا لأنه لا يجرى من حيث التقابل وفق أنماط من الصياغة الشعرية الموروثة عن القدماء . ولو أن الأمر فيما يبدع الشعراء منوط بالمحاكاة والاحتذاء ، لضاقت بهم سبل التعبير ، وغلقت دونهم منافذ الإبداع . ولا تثريب على الطائى إن خرج على المألوف فجعل حرارة اللوعة تزداد اتقاداً بالدموع .

لقد قابل الشاعر فى سياق الالتياع والبكاء ، بين الماء والنار فى شكل ثنائية عنصرية متضادة ، غير أنه تقابل فيه من الغرابة والمباغتة بقدر ما فيه من تنكب للتقليد وانحراف عن المعتاد . ولو أن الآمدى تبطّن هذه الصورة ، لما حكم بالفساد والإحالة ؛ ذلك أن الشاعر فاجأنا بما لا نتوقع ، وفتح لنا وصيداً إلى التأمل والكشف الشعرى عن ماء يزكى اللهب ولا يخمده ، ويؤججه ولا يطفئه . إن التقابل الموضوع فى سياق تعارض عنصرى ، يحيل على تقابل آخر يقوّيه ولا يوهنه ؛ فالمحب الذى ظعن أحباؤه ، يذرف من التحنان واللهفة والشوق دموعاً لا تزداد معها لوعته إلا توهجاً واتّقادا . إن هذه الدموع ليست بسبيل

التطهير والتخفف والشفاء والانفراج والتنفيس على حد قول امرىء القيس :

وإن شفائى عَبْرةٌ مهراقَةٌ
فَهَلْ عند رسْمٍ دارسٍ من معول

وقول الآخر :

لعلّ انحدارَ الدمْعِ يُعْقِبُ راحةً
من الوَجْدِ أو يَشْفِى نَجِىَّ البَلابِلِ

إن لأبى تمام - شأنه شأن المتنبى - ضروباً من التقابل المنفصل ، لم تنطو على توليد ومباغتة ، ولم تُشْرَب الطابع النفسى الوجودى . ومن هذا القبيل قول أبى تمام ، وقد استحسنه الآمدى دون مبرر للاستحسان :

نَثرتْ فريدَ مدامعٍ لم تُنْظَمِ
والدمعُ يحمِلُ بعضَ ثِقْلِ المُغْرَمِ

وقوله ، وقد عده صاحب الوساطة من لطائف التقابل :

وَتَنَظَّرِى خَبَبَ الركابِ يَنُصُّها
مُحْيى القريضِ إلى مُميتِ المالِ

إن الدمع منثوراً ومنظوماً ، تقابل تصويرى تداوله الشعراء وابتذلوه ، فضلاً عما فى هذا التقابل من غثاثة وسماجة ، لقياس الأحوال الوجدانية على شكلين من فن القول . وهو على هذا الحد تقابل لا يحرك العاطفة ولا يدعو إلى التأمل والاستبصار ، وهو من جهة أخرى مقيس على صناعة عرفت منذ العصر الجاهلى ، تتمثل فى نظم المنثور من الأحجار الكريمة فى سلك واحد . وكما عول الشعراء على هذه الصورة الفارغة والتقابل البارد ، اعتمدها البلاغيون القدماء للتمييز بين الكلم مفردا أو منتظماً فى مساق أسلوبى ، غير أنه كان عندهم أكثر لياقة ، وأدق موقعا ، وأدلّ على الغاية منه عند الشعراء .

وهذا التقابل الآخر بين الحياة والموت ، كان يمكن أن يمتلىء بالدلالة النفسية والأنطولوجية لو أن الشاعر ربطه بفضل تأمل للظاهرتين وهما تتبادلان الأدوار فى سياق وجودى ، لكنه راغ إلى ربطهما بالشعر والمال والمديح والعطاء .

ومما يدخل فى سياق التقابل الخاوى قول المتنبى :

وكلما لقىَ الدينارُ صاحبَهُ
فى مِلْكِه افْترقَا من قبلُ يَصْطَحِبَا

وأين هذا التقابل الفارغ المنفصل من قوله :

أَزُورُهُمْ وَسَوادُ الليلِ يشْفَعُ لى
وَأَنْثَنى وبياضُ الصُّبحِ يُغْرِى بى

وقوله فى تأمل النهاية الفاجعة :

نحن بَنُو المَوْتِ فما بالُنا
نَعافُ ما لابُدّ من شُرْبِه
لم يرَ قَرْنُ الشَّمسِ فى شرقِه
فَشكَّتِ الأَنْفُسُ فى غَرْبِه
يموت راعى الضَّأنِ فى جهلِه
مِيتَةَ جالينوسَ فى طِبِّه
وغايةُ المُفْرطِ فى سِلْمِه
كغايةِ المفرطِ فى حَرْبِه

وقوله متفلسفاً فى النفس :

تَخالَفَ الناسُ حتى لا اتفاقَ لهم
إلا على شَجَبٍ والخُلْفُ فى الشَّجبِ
فَقِيلَ تَخْلُصُ نفسُ المرءِ سالمةً
وقيلَ تَشْرَكُ جِسْمَ المرْءِ فى العَطَبِ

إن القارىء يواجه فى هذه الأبيات ضروباً من المقابلات الخصبة ، سواء فى الصورة أو فى المعنى . وحُقّ لحازم أن يبدى فرط إعجابه بالبيت الأول ، لما فيه من بنية ثلاثية للتقابل بين الزيارة والانثناء ، وظلمة الليل وانتشار الضياء ، وشفاعة الحلكة تبسط له جناحاً يخفيه ، وبياض الصبح يفشى سره ويغرى به الأعداء ، فصح له التقابل كما صح التقسيم .

أما الأبيات الأخر فإن التقابل فيها يستند بعضه إلى تأمل وجودى للحياة والموت ، وتبصّر بكلية المنون الذى لا يميز بين الرعاء والمتنطسين للأدواء ، واستشعار لكراهة الموت برغم أننا من نجله وقطف من غرسه . والغاية من بعد واحدة ، سواء ألح الإنسان فى الدعوة إلى السلم والوئام ، أو حرض على الثأر والحرب والانتقام . وتئول الأبيات الأخرى إلى ضرب من الحيرة والشك والتساؤل عما إذا كانت النفس ترجع بعد الموت إلى معدنها وتندرج فى أصلها ، أو أنها تفنى بفناء الجسم وتندثر باندثاره .

ومن التقابل النمطى الذى تداوله الشعراء فى العصر العباسىّ ، تصوير المشيب يرعى الرأس ضاحكا ، فى حين ينخرط الإنسان فى بكاء على عهد الشبيبة الذى ولى ولات إياب . وعلى هذا الحذو من المقابلة قول دعبل الخزاعىّ :

لا تَعْجَبى يا سلْمُ من رجلٍ
ضحِكَ المشيبُ برأسِه فبكى

وقولُ مسلم بن الوليد :

مُسْتَعْبِرٌ يبكى على دِمْنَةٍ
ورأسُه يَضْحَكُ فيه المشيب

وقد يحال التقابل بين شنج الشيخوخة ويبوستها ونضارة الشباب وورقه ، إلى تعاقب الليل والنهار . ومن هذا القبيل قول مروان بن أبي حفصة :

والشيبُ إنْ طرد السوادَ بياضُهُ
كالصُّبح أحْدَثَ للظلام أُفُولا

وقول محمود الوراق :

فسوادُ رأسكَ والبياضُ كأنَّهُ
ليل تَدِبُّ نجومُهُ وتسيرُ

وقول دواد بن جهوة :

وأنكرتُ شمسَ الشيْب فى ليل لمّتى
لَعَمرى لليْلي كان أحْسَنَ من شَمْسِى

وهذا ضرب من التقابل الفارغ ؛ لا يكاد القارىء يشعر إزاءه بما بين الزمان والإنسان من حوار لا ينقطع ؛ فالزمان يطوينا ونطويه ، ويمزقه ويمزقنا بإدنائنا من مشارف النهاية ؛ إنه علة الكون والفساد ؛ ، وهو الذى به وفيه ننضج وتتفتح أكمامنا ، ونُصوِّحُ ونذوى وندبُّ إلى الختام الذى يضع النهاية لما عانينا من كَبَد وعناء .

إن القارىء لا يكاد يشعر بهذه المعانى فى الأبيات السابقة ؛ لأنهم إنما أسَّسوا المقابلة على تضادّ لونى بين البياض والسواد ، ولا شىء بعد مشترك بين المشيب وافترار الثغر عن بياض الأسنان إلا اللونُ لا غير ؛ وكذا الأمر فى الشعر الفاحم والليل الحالك .

لقد راغ الشعراء إلى هذا التعارض اللونى ، ولا سبيل إلى امتلاء الصور بالمضمون الخصب ، إلا الانحراف بها عن مجرد التماثل اللونى ، كيما يبدو ضحك المشيب هزواً وسخرية من الإنسان إذ يمدُّ أمله فى الحياة ؛ بينما يطارده الكبر وتتهدده الشيخوخة . والحق أن أرسطو أجاد فى تحليل هذه الاستعارة وهذا التقابل، فعنده أن نسبة الشيخوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيخوخة النهار ، وتسمى الشيخوخة مساء العمر[٢٩] .

والاهتمام بما بين الألوان من تعارض ، أمر مستساغ من الوجهة الفنية لتأكيد طابع المقابلة والمضادة ، بشرط أن يكون له رصيد نفسىّ ووجدانى ، يهب هذه الألوان بواسطة التشبيه والاستعارة معناها الجوانىّ الذى يصدر الشاعر عنه ، ويمليه عليه وعى قلق بالصراع المحتدم بين الآنية والزمان ، وشعور متوتر بمأساوية المصير .

إن لدينا من شعر الوصف والتصوير والمعانى طائفة تدور على التقابل الفارغ والطباق الخاوى ، يقصد للتأنق والزخرف العارض ؛ وفى هذا الشعر تتناحى الأطراف المتقابلة . ومما يمثل التقابل الزخرفى قولُ صفىّ الدين الحلى (ت ٧٥٠هـ) فى وصف الربيع :

والأرضُ تَعْجَب كيف تضْحكُ والحيا
يبكى بدمْع دائِم الهَمَلاَنِ
حتّى إذا افتـرتْ مباسمُ ثغرها
وبكى السحابُ بمدمع هتّانِ
طفح السرورُ علىّ حتى إنَّهُ
من عُظْم ما قد سَرَّنى أبكانى

وقوله يصف حديقة :

وأطْلقَ الطيرُ فيها سَجْعَ منْطِقِه
ما بين مُخْتلِفٍ منه ومتَّفِقِ
والسحبُ تبكى وثغْرُ البرق مبتسمٌ
والطيرُ تَسْجَعُ من تيهٍ ومن أنَقِ

وقوله على مذهب أصحاب المعانى :

لا بُدَّ للشُّهد من نحْلٍ يُمنِّعُهُ
لا يُجتَنى النفْعُ من لم يحمل الضَّر
وأحْزمُ النّاسِ من لو مات من ظمأ
لا يقربُ الوِرْدَ حتى يعرفَ الصَّدَرا
رأى القِسِىُّ إناثاً عن حقيقتها
فعافَها واسْتشارَ الصّارِمَ الذكرا

ومن هذا القبيل قول صلاح الدين الصفدى [ت ٧٦٤] :

الجَدُّ فى الجدِّ والحرمانُ فى الكسل
فانْصَبْ تُصِبْ عن قريب غايةَ الأمَلِ
وإنْ أردْتَ نجاحاً كل آونةٍ
فاكتُمْ أمورَك عن حافٍ ومُنْتَعِل
من سالمَتْهُ الليالى فليثقْ عجلاً
منها بحربِ عدوٍ جاء بالحِيَلِ

وقول أبى الفتح البُسْتىّ [ت ١١٢٢هـ] :

زيادةُ المرءِ فى دنياهُ نُقْصانُ
وربْحُهُ غيرَ محْضِ الخير خُسْرانُ
وكلُّ وُجْدان حظٍ لا ثباتَ لهُ
فإن مَعْناه فى التحقيق فقدانُ
يا عامراً لخرابِ الدّهر مُجْتهداً
بالله هل لخراب العمر عُمْرانُ
يا خادمَ الجسْم كمْ تسعى لخدْمَتِه
أتطلب الرِّبْحَ مما فيه خُسْرانُ

إن المقابلات بين المعانى والصور فى هذه الأبيات لا تلتحم بنية العمق ، لا لشىء إلا لخوائها من المضمون النفسى ، وهى من ثم تدخل فى نسيج السطح والشكل ، لأن الشعراء بيتوا التقابل خارج الأشعار ، فلم ينبثق من الأغوار فى تقطعها وتعارضها وتوترها ، مما أفضى إلى أن تعرض الصور المتقابلة التى تصف الطبيعة ، فى سياق يحيل على الانفعالات ، أو قل مسميات الانفعال لا الانفعال ذاته . وهذا كله مؤذن بأن التقابل الشكلى المبيت هو الذى أصاب التصوير بالخلل والعاطفة بالفتور . وأين هذا التقابل الخاوى الذى قصد للزينة ، من التقابل الآخر الذى يبعث على الدهشة ، ويكاشفنا بدورة الحياة الأبدية على محاور الفصول ؟

والأمر على هذا الحذو فى شعر الحكمة والمعانى ، وذلك أن الشعراء لم يحجبوا العمد إليها ، فضلاً عن أن المقابلة بين المعانى يغلب عليها النظم والتقرير ، ولا وجود للقصد العفوى ، وبين احتجاب القصد وظهوره يتقوم المعيار الذى تقاس به المتقابلات بله الشعر بشكل عام .

إن لدينا فى لزوميات أبى العلاء جملة من أشعار المطابقة والمقابلة ، ساقها مساق الحكمة والتفلسف والتأمل ، وفيها يتحد الشعر والشاعر ، ويصدر التعبير عن معاناة ذاتية وتجربة شخصية . ويبدو أنه فى حكمته يتفق مع بداهة أن الوجود نسيج من المتقابلات والأضداد . وذلك فى قوله :

وعالَمٌ فيه أضْداد مقابلة
غنىً وفقرٌ ومكروبٌ ومَقْرُورُ

على هذا المحور أدار المعرى تفلسفه وحكمته، فتارة يتأمل رفاهة الملوك وترف النبلاء ، وكيف يئول الأمر إلى صمت الموت وسكون العدم ، وتارة يتأمل الزواج والإنجاب . وينوع أبو العلاء أشكال التقابل ، فيتحدث عن الضلال والهدى والميلاد الذى يسلم للموت ، ويصف مسالك سوء النية من قبل الإنسان إذ يظهر النسك والقناعة والزهد ، مخفيا بين جوانحه عشق الدنيا والحرص عليها والصبابة بها والانغماس فيها والركون إليها .

وبواسطة هذا الاستشعار القلق بالتضاد فى العالم ، ينتقد أحوال معاصريه الذين تفاوتت حظوظهم واختلفت طبقاتهم بين أغنياء موسرين وفقراء متربين . ولا غرو أن جاء هذا القبيل متصلاً متلاحماً ، تتفاعل فيه الأطراف وقد بلغت ذروة التمزق والتوتر . ومن هذا القبيل قوله :

خَبُسْتِ يا أُمَّنا الدنيا فأُفٍّ لنا
بَنُو الخسيسة أوْ باشٌ أخِسَّاءُ

وقدْ نطقتِ بأصْناف العِظات لنا
وأنتِ فيما يظنُّ القوم خَرْساءُ
فلا تَغُرَّنْكَ شُمٌّ من جبالِهِمُ
وعِزَّة فى زمان الملك قَعْساءُ
نالوا قليلاً من اللَّذَّاتِ وارتحلوا
برَغْمِهِمْ فإذا النعْماءُ بأساءُ

وقوله فى رفض الدنيا وتمنى الموت :

لحاكِ الله يا دنيا خَلُوباً
فأنت الغادةُ البِكْرُ العَجوزُ
وجدناكِ الطريقَ إلى المنايا
وقد طال المدى فمتى نَجُوزُ

وقوله متهكماً منتقداً سوء النية :

ومَنْ يَفْتقدْ حالَ الزمانِ وأهلِه
يَذُمُّ بهم غرْباً من الأرض أوْ شَرْقا
يجدْ قولَهمْ مَيْناً وَوُدَّهُمُ قِلىً
وخيرَهُمُ شرّاً وَصَنْعَتَهُمْ خُرْقا
وبِشْرَهُمُ خَدْعاً وفقرهُمُ غنىً
وعلمَهم جَهْلاً وحكمتَهُمْ زَرْقا
رأينا شئونَ الدهْرِ خفضا ورفعةً
ونحن أُسارى فى الحوادث أو غَرقى

وقوله معرضا بالتفاوت الطبقى :

لقدْ جاءنا هذا الشتاءُ وتحتَهُ
فقيرٌ مُعَرّىً أو أميرٌ مُدَوَّجُ
وقد يُرْزَقُ المجْدُودُ أموالَ أمّةٍ
وَيُحْرَمُ قوتاً واحدٌ وهو أحْوَجُ

وفى غير قليل من الشعر الصوفى تنحرف المقابلة عن الوشى والزخرف ، لتعبر عن تقابل آخر أساسى ، يميز التجربة الصوفية ذاتها وما تنبنى عليه من مفارقات تجد تحققها فى تضاد المقامات والأحوال ؛ كالسكر والصحو ، والوجد والفقد ، والقبض والبسط ، والفناء والبقاء ، والتحلى والتخلى ، والجمع والفرق ، والجلال والجمال ، والغيبة والحضور .

ودلالة هذا التقابل أن التصوف ينشط بتأثر ديالكتيك وجدانى يتسم بتعارض الأطراف ، دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى مركبات ، أو إفناء أىٍّ منها فى الآخر . وعن هذا التقابل فى حيويته وتوتره صدر ابن الفارض [ت ٦٣٢/١٢٣٥] معبراً عن

الحب الإلهى وجدلية العلاقة بين الحياة والموت والبقاء والفناء فى قوله :

الموتُ فيه حياتى وفى حياتى قتلى

وقوله :

من لى بإتْلاف رُوحى فى هوى رَشَأ
حُلْوِ الشمائل بالأرواح مُمْتَزِج

مَنْ مَاتَ فيه غَراماً عاشَ مُرْتقياً
ما بينْ أهْل الهوى فى أرفع الدَرَج (٣١)

إن المقابلة من بين فنون البديع ليست أحادية التجلى ، لأنها تبدو على نحو ثنائى يئول إلى الطابع الزخرفى الخالص ، والأساس الوجودى الأصيل ؛ وهى وحدها التى تحمل بذرة الديالكتيك وجدلية العلاقة بين الأطراف .

الهوامش

(١) انظر : الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ، الطبعة الرابعة ، وانظر أيضا ، القالى ، الأمالى ، ط بيروت ١٩٨٠ ، جـ ١ ، ص ١٢٦ - ١٣٠ .
(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ص ١٧٤ - ١٧٨ .
(٣) البيان والتبيين ، جـ ١ ، ص ٢٩٠ .
(٤) راجع : محمد خلف الله والدكتور زغلول سلام ، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، ط دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ، ص ١٨٧/١٨٨ .
(٥) المرجع السابق ، ص ١٨٨/١٩٢ .
(٦) عبد القاهر الجرجانى ، أسرار البلاغة ، ط صبيح ١٩٧٧ ، ص ٢٢/٢٣ .
(٧) القالى ، الأمالى ، جـ ٢ ، ص ٢٠٨/٢١١ .
(٨) راجع فى هذا السياق : البصائر النصيرية ، بولاق ١٨٩٨ ومقاصد الفلاسفة للغزالى ، القاهرة ١٣٣١هـ .
(٩) انظر ، ابن منظور ، لسان العرب ، ط بيروت ، جـ ٨ .
(١٠) مجالس ثعلب ، شرح وتحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ص ١١٨ .
(١١) ابن منظور ، اللسان ، جـ ١١ .
(١٢) اللسان ، جـ ١١ .
(١٣) اللسان ، جـ ١٠ .
(١٤) المصدر السابق ، جـ ٣ .
(١٥) المصدر السابق ، جـ ٢ .
(١٦) انظر ، بول جييوم ، علم نفس الجشطلت ، ترجمة د صلاح مخيمر وعبده ميخائيل رزق ط ١٩٦٣ .
(١٧) See, G. Santayana, The Sense of Beauty, Dover pub. N.Y. p, 101,102 .
(١٨) المرزبانى ، الموشح ، تحقيق على محمد البجاوى ، دار النهضة ١٩٦٥ ، وراجع أيضاً لقدامة ، نقد الشعر ، ط الخانجى ١٩٦٣ ، ولأبى هلال العسكرى ، الصناعتين ط الحلبى ١٩٥٢ .
(١٩) الأعلم الشنتمرى ، أشعار الستة الجاهليين ، ط دار الآفاق ، بيروت ١٩٨١ ، جـ ١ .
(٢٠) انظر ، ابن رشيق ، العمدة ، بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٨١ ، جـ ٢ ، ٥/٢ .
(٢١) د . عاطف جودة ، الخيال - مفهوماته ووظائفه ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٨٣ ، ص ١٤١/١٤٢ .
(٢٢) عبد العزيز الجرجانى ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، بدون تاريخ ، ص ٣٤/٤٤/٤٥ .
(٢٣) انظر ، الآمدى ، الموازنة ، تحقيق وتعليق محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، المكتبة العلمية بدون تاريخ ، ص ١٢٤/١٢٥/٢٥٤ .
(٢٤) ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٢٠ .
(٢٥) راجع فى هذا الشعر ، المفضليات ، ط كارلوس لايل ، بيروت ١٩٢٠ .
(٢٦) د . عبد الرحمن بدوى ، الزمان الوجودى ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٥٥ ، ص ٢٤/٢٦ .
(٢٧) عبد الحق بن سبعين ، كتاب الإحاطة وهو ضمن رسائله ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوى ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ .
(٢٨) انظر/السراج ، اللمع ، تحقيق د . عبد الحليم محمود ، ط ١٩٦٠ .
(٢٩) أرسطو ، فنّ الشعر ، تحقيق وترجمة ودراسة د . شكرى عياد ، دار الكاتب ١٩٦٧ ، ص ١١٨ .
(٣٠) أبو العلاء المعرى ، اللزوميات ، ط الخانجى ١٣٤٢ ، الجزء الأول والجزء الثانى . .
(٣١) راجع ، د . عاطف جودة ، شعر عمر بن الفارض ، دراسة فى فن الشعر الصوفى ، دار الأندلس بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .

نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى (٢)*

معلقة امرئ القيس

"الرؤية الشبقية"

كمال أبو ديب

١ – لقد حاولت فى بحث سابق عن الشعر الجاهلى[١] أن أكتنه تطبيق التحليل البنيوى على قصائد معينة ، وقد تم فصل وحدات أساسية محددة لأكثر من قصيدة ، وتنظيمها[٢] فى جداول على حدة . ولقد ساعد تحليل تلك الجداول أولا فى تفسير وظائف الوحدات الأساسية بوصفها عناصر للبنية ، وثانيا فى تقديم بعض الصياغات النظرية عن طبيعة بناء أية قصيدة تتناولها الدراسة ، كما ساعد على رؤية واقع الإنسان وعالمه الذى خلق القصيدة . وخلال البحث تمت دراسة متعمقة للعلاقات الجدلية بين العناصر الأساسية للبنية ، والبنية نفسها ، ورؤية المبدع ذاته . ولقد قيل إن أكثر المناهج فائدة لدراسة الشعر الجاهلى إنما تكون بالتركيز على قصائد معينة . وقد أوضحت من قبل أن ملاحظاتى المبدئية على أنواع البنية فى هذا الشعر إنما قامت على أساس من تحليل مائة وخمسين قصيدة ، وأن هذه الملاحظات لا تمثل المقولات الأخيرة فى المسألة ، بل هى عمل لم يكمل بعد ، وقد يستغرق بعض الوقت حتى يتبلور .

إن الأساس النظرى للتحليل البنيوى ، الذى يحاول الباحث هنا أن يقدمه ، وأيضا المصطلحات المناسبة التى اقتبس بعضها من ليفى شتروس Levi — Strauss ووضع بعضها الآخر خصيصا لهذه الدراسة – كل ذلك قد تم وصفه وتحديده فى البحث المشار إليه آنفا ، ومن ثم كان من الضرورى أن يقرأ تحليلنا الحالى مقرونا بالتحليل السابق ؛ إذ إن قراءته منفصلا عن سابقه ستؤدى إلى فهم قاصر ، إن لم يكن فى حقيقة الأمر ، فهما مشوّشا .

ومن المصطلحات الكثيرة المستخدمة هناك ، سيكون مصطلح : القصيدة المفتاح The Key Poem هو المصطلح الوحيد الذى نشرحه هنا . وهذا المصطلح يشير إلى معلقة لبيد ابن ربيعة العامرى . وسنضيف الآن مصطلحا اخر ؛ وكلاهما لغرض الإيجاز ، ولأسباب جوهرية أخرى تتعلق بطبيعة القصيدة التى نشير إليها . هذا المصطلح الجديد هو «قصيدة الشبق» The Eros Poem ؛ وهو يشير إلى معلقة امرىء القيس التى تعد بحق أشهر المعلقات وأكثرها تلقياً للإطراء ، بل أكثرها إثارة للحيرة ، على الأقل فيما يتعلق بخصائصها البنيوية[٣] .

١ – ١

إن هدف هذا البحث مزدوج ؛ فهو أولا يحاول أن يطبق على «قصيدة الشبق» منهج التحليل البنيوى الذى اتبعناه من قبل فى القصيدة المفتاح ، وأن يطوعه بأية طريقة قد تبدو ضرورية للتوصل إلى فهم قصيدة الشبق على نحو أفضل ، وأن يستخلص تقنية أكثر دقة لوصف بنيتها ؛ وهذا البحث ثانياً يقدم بعض الصياغات النظرية لطبيعة جوانب معينة للشعر الجاهلى عموما ،

* نشرت هذه الدراسة فى مجلة «أدبيات» :
Edebiyat: Journal of Middle Eastern Literatures; Vol. I, No. 1, 1976, pp. 3 - 69.

وشعر المعلقات على وجه الخصوص . إن خصائص هذا الشعر التى كشفها لنا تحليلنا للقصيدة المفتاح ، مضافا إليها كل الخصائص التى سيكشف عنها تحليلنا هنا لقصيدة الشبق - كل ذلك سوف يستخدم فى تقديم تفسير للعلاقات المتداخلة بين المعلقات السبع (أو بحسب اعتبارات متأخرة : المعلقات العشر) . وسيتضح أن القصيدة المفتاح وقصيدة الشبق لا تتميزان بما فيهما من خصائص بنيوية مختلفة فحسب ، بل من حيث إنهما تجسدان كذلك اختلافا فى الرؤية : رؤية الواقع والإنسان والكون ؛ إنهما تقدمان لنا إجابات مختلفة - هى فى الحقيقة إجابات متناقضة - عن الأسئلة الرئيسية التى واجهت الإنسان فى العصر الجاهلى . وعلى الرغم من أن كلتا القصيدتين تتحرك داخل السياق نفسه ، سياق التوتر الكلى الذى تخلقه تعارضات مثل : الموت / الحياة ، النسبى / المطلق ، الجفاف/ الطراوة ، الجدب/الخصب ، غياب الحيوية/الحيوية ، المتغير/ الباقى ؛ وعلى أساس من هذه الاختلافات التى يمكن ملاحظتها ، سوف نطرح عددا من الأسئلة الجوهرية . هل من الممكن أن تكون كل المعلقات قد اهتمت بالقضايا نفسها ، على الرغم من أن كل معلقة تقدم رؤية ذاتية متميزة للواقع ؟ إذا كان الأمر هكذا فهل من الممكن أن يكون السبب الذى من أجله فتنت المعلقات العرب (سواء صدقنا قصة تعليقها على الكعبة أو كان الأمر غير ذلك(٤)) وفرضت وجودها كأعظم نتاج شعرى فى إطار الثقافة التى عرفها العصر الجاهلى - هل من الممكن أن يكون قد حدث هذا بسبب علاقاتها المتداخلة بوصفها عملا متكاملا فى اللغة والرؤية أكثر منه على مستوى التميز الذى حققته كل معلقة على حدة فى مقابل كل القصائد الأخرى ؟ بعبارة أخرى : هل من الممكن أن ينظر إلى المعلقات لا على أنها وحدات منفصلة ومستقلة ، ولكن على أنها تشكل بنية واحدة تحتاج إلى تحليل ووصف وتفسير بوصفها كيانا واحدا وكلا متوازنا ؟

سوف نطرح هذه التساؤلات ، مع العلم بأن الإجابات التى ألمحنا إليها هنا ، إنما تعد من الموضوعات الرئيسية فى دراسة أشمل للشعر الجاهلى ؛ وهى التى أشرنا اليها من قبل .

٢ -

يتوافر للقصيدة الشبقية عدد من الخصائص التى تسمح بأن نعدها مثالا آخر على البنية متعددة الأبعاد multi dimensional structure (M. D. S.) ؛ وبنيتها إنما تتولد عن التفاعل بين حركتين رئيسيتين يمكن أن يطلق عليهما : **الوحدتان الكليتان الأساسيتان** (Gross Constituent Units)

وكل منها تتكون من عدد من الوحدات التكوينية (formative units) التى يتكون كل منها بدوره من عدد من الوحدات الأولية (elementary units) . والوحدة الكلية الأساسية الأولى (الحركة الأولى M—I) تنتظمها الأبيات من ١ إلى ٤٣ ؛ والوحدة الكلية الأساسية الثانية (الحركة الثانية M—II) تشتمل عليها الأبيات من ٤٤ إلى ٨٢ ، أى إلى نهاية المعلقة . ويمكننا أن نلاحظ التوازن الذى يلفت النظر ، على الأقل فى هذه النسخة من المعلقة(٥) .

٢ - ١

لو أخذنا القصيدة الشبقية على أنها بنية تتولد من جدل ثنائيات مثل : الموت/الحياة ، الجفاف/الطراوة ، الصمت/الضجة ، السكون/الحركة ، افتقاد الحيوية/الحيوية ، الزوال/الديمومة ، الهشاشة/الصلابة - فإن الخاصية الرئيسية لهذا البناء إنما تفرض نفسها على ذهن المتلقى ؛ وهذه الخاصية هى التى ظلت دون ملاحظة . ومع افتراض أنها قد لوحظت فإن أحدا لم يتطرق إلى الغوص فى مغزاها . إن القصيدة تقع وتتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهرية بالنسبة لمعناها ، وبصفة خاصة ثنائية سكون الأطلال واندثارها ، فى مقابل الحيوية الغامرة والجارفة فى عاصفة المطر والسيل . وتشغل الوحدة الأولى فى هذه الثنائية جزءا من القصيدة يعد ، بصورة لافتة ، أصغر نسبيا مما تشغله الوحدة الثانية (وذلك فى الأبيات ١ - ٩ و٧١ - ٨٢ على التوالى) ، هنا نرى نوعا من التوازن الدال (هو فى الحقيقة عدم توازن) كما سوف أوضح فيما بعد . ولكن وجود التعارض نفسه إنما يحتاج إلى مزيد من التأكيد والتصعيد ، وذلك عند كل نقطة فى أثناء عرض القصيدة ووصف بنائها . إنه - كما هو واضح - تعارض ثابت لا يتغير ، راسخ فى قطعة تتغير أرضها مرات عدة . إنه ، فى الحقيقة ، «يثبت» القصيدة ويجعلها غير قابلة للعكس(٦) .

ومن هذه الثنائية الضدية التى تتعلق بالبنية الكلية للقصيدة ، يصبح ممكنا أن ننتقل الآن إلى الخصائص البنيوية التى تتولد من تفاعل التعارضات على مستوى أضيق ، وبصفة خاصة ، مستوى الوحدة التكوينية الأولى للمعلقة ، وهى وحدة الأطلال .

ولعدة أسباب ، خارجية(٧) وداخلية ، فإن هذه الوحدة التكوينية إنما تستحق تحليلا يعادل فى شموله وعمقه ذلك التحليل الآخر لوحدة الأطلال فى «القصيدة المفتاح» ؛ وهو ما قمت به فى بحثى السابق . وفى النهاية سنستخدم جدولا تقارن فيه خصائص وحدات الأطلال فى هاتين المعلقتين . إننى آمل أن تلقى هذه المقارنة بعض الضوء لا على كل معلقة على حدة فحسب ، ولكن على بعض القضايا المعقدة كذلك ، مثل العلاقة بين الرؤى الجماعية والفردية ، وبين التراث والموهبة الفردية ،

ويوصف ذلك كله تطبيقا ضروريا على مشكلات الشفهية والتأليف بالصيغ في الشعر الجاهلي .

القصيدة الشبقية

معلقة امرىء القيس*

١ - قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ

٢ - فَتُوضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَم يَعفُ رَسْمُهَا
لِمَا نَسَجَتْهَا مِن جَنُوبٍ وشَمْأَلِ

٣ - تَرى بَعَرَ الأرْآمِ في عَرَصَاتِهَا
وقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

٤ - كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَومَ تَحَمَّلُوا
لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ

٥ - وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ
يَقُولُونَ : لا تَهْلِكْ أَسًى وتَجَمَّلِ

٦ - وإِنَّ شِفَائِي عَبْرَةٌ مُهَرَاقَةٌ
فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِن مُعَوَّلِ

٧ - كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا
وجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ

٨ - إِذا قَامَتَا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا
نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

٩ - فَفَاضَتْ دُمُوعُ العَينِ مِنِّي صَبَابَةً
عَلَى النَّحْرِ حَتَّى بَلَّ دَمْعِي مِحْمَلِي

١٠ - أَلا رُبَّ يَومٍ لَكَ مِنهُنَّ صَالِحٍ
ولا سِيَّمَا يَومٌ بِدَارَةِ جُلْجُلِ

١١ - ويَومَ عَقَرْتُ لِلعَذَارَى مَطِيَّتِي
فَيَا عَجَباً لِرَحْلِهَا المُتَحَمَّلِ

١٢ - فَظَلَّ العَذَارَى يَرتَمِينَ بِلَحْمِهَا
وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

١٣ - ويَومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ
فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

١٤ - تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيطُ بِنَا مَعاً
عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ القَيسِ فَانْزِلِ

١٥ - فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وأَرْخِي زِمَامَهُ
ولا تُبْعِدِينِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ

* اعتمد المؤلف على ترجمة إنجليزية لمعلقة امرىء القيس أعيد طبعها من « المعلقات السبع الطوال » لأربري :
A. J. Arberry "The Seven Odes
وذلك بإذن من :
George Allen and Unwin Ltd .

١٦ - فَمِثْلِكِ حُبْلَى قد طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ
فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

١٧ - إِذا ما بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انصَرَفَتْ له
بِشِقٍّ وتَحتِي شِقُّهَا لم يُحَوَّلِ

١٨ - ويَوماً عَلَى ظَهْرِ الكَثِيبِ تَعَذَّرَتْ
عَلَيَّ وآلَتْ حَلْفَةً لم تَحَلَّلِ

١٩ - أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعضَ هَذَا التَّدَلُّلِ
وإِنْ كُنْتِ قد أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

٢٠ - أَغَرَّكِ مِنِّي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي
وأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ

٢١ - وإِنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنِّي خَلِيقَةٌ
فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ

٢٢ - ومَا ذَرَفَتْ عَينَاكِ إِلاَّ لِتَضْرِبِي
بِسَهْمَيْكِ في أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

٢٣ - وبَيضَةِ خِدْرٍ لا يُرَامُ خِبَاؤُهَا
تَمَتَّعْتُ مِن لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ

٢٤ - تَجَاوَزْتُ أَحرَاساً إِلَيهَا ومَعْشَراً
عَلَيَّ حِرَاصاً لَوْ يُسِرُّونَ مَقْتَلِي

٢٥ - إِذا مَا الثُّرَيَّا في السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ
تَعَرُّضَ أَثْنَاءِ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ

٢٦ - فَجِئْتُ وقَدْ نَضَّتْ لِنَومٍ ثِيَابَهَا
لَدَى السِّتْرِ إِلاَّ لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ

٢٧ - فَقَالَتْ : يَمِينَ اللهِ مَا لَكَ حِيلَةٌ
ومَا إِنْ أَرَى عَنْكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي

٢٨ - فَقُمْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا
عَلَى إِثْرِنَا أَذْيَالَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ

٢٩ - فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى
بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي قِفَافٍ عَقَنْقَلِ

٣٠ - مَدَدْتُ بِغُصْنَيْ دَومَةٍ فَتَمَايَلَتْ
عَلَيَّ هَضِيمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ

٣١ - مُهَفْهَفَةٌ بَيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ
تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

٣٢ - تَصُدُّ وتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وتَتَّقِي
بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

٣٣ - وجِيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ لَيسَ بِفَاحِشٍ
إِذا هِيَ نَصَّتْهُ ولا بِمُعَطَّلِ

٣٤ - وفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ
أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

٣٥ - غَدائِرُهُ مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلَى
تَضِلُّ العِقَاصُ في مُثَنًّى ومُرْسَلِ

٣٦ - وكَشْحٍ لَطِيفٍ كالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ
وساقٍ كأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

٣٧ - وتُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِها
نَؤُومُ الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

٣٨ - وتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كأنَّهُ
أَسارِيعُ ظَبْيٍ أو مَساوِيكُ إسْحِلِ

٣٩ - تُضِيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأنَّها
مَنارَةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

٤٠ - إلى مِثْلِها يَرْنُو الحَلِيمُ صَبابَةً
إذا ما اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ

٤١ - كَبِكْرِ المُقاناةِ البَياضِ بِصُفْرَةٍ
غَذاها نَمِيرُ الماءِ غَيْرَ مُحَلَّلِ

٤٢ - تَسَلَّتْ عَمَاياتُ الرِّجالِ عن الصِّبا
ولَيْسَ فُؤادِي عَنْ هَواكِ بِمُنْسَلِ

٤٣ - ألا رُبَّ خَصْمٍ فِيكِ أَلْوَى رَدَدْتُهُ
نَصِيحٍ على تَعْذالِهِ غَيْرِ مُؤْتَلِ

٤٤ - ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ
عَلَيَّ بأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

٤٥ - فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ
وأَرْدَفَ أَعْجازاً ونَاءَ بِكَلْكَلِ

٤٦ - ألا أَيُّها اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألا انْجَلِي
بِصُبْحٍ وما الإصْباحُ فِيكَ بأَمْثَلِ

٤٧ - فَيالَكَ مِنْ لَيْلٍ كأَنَّ نُجُومَهُ
بِكُلِّ مُغارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

٤٨ - كأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ في مَصامِها
بأَمْراسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ

٤٩ - وقِرْبَةِ أَقْوامٍ جَعَلْتُ عِصَامَها
عَلَى كاهِلٍ مِنِّي ذَلُولٍ مُرَحَّلِ

٥٠ - ووادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ
بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كالخَلِيعِ المُعَيَّلِ

٥١ - فقلتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إنَّ شأْنَنا
قَلِيلُ الغِنَى إنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ

٥٢ - كِلانا إذا ما نالَ شَيْئاً أَفاتَهُ
ومَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وحَرْثَكَ يَهْزَلِ

٥٣ - وقد أَغْتَدِي والطَّيْرُ في وُكُناتِها
بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوابِدِ هَيْكَلِ

٥٤ - مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً
كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

٥٥ - كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حَالِ مَتْنِهِ
كما زَلَّتِ الصَّفْواءُ بالمُتَنَزَّلِ

٥٦ - على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأَنَّ اهْتِزامَهُ
إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

٥٧ - مِسَحٍّ إذا ما السَّابِحاتُ على الوَنَى
أَثَرْنَ الغُبارَ بالكَدِيدِ المُرَكَّلِ

٥٨ - يَزِلُّ الغُلامُ الخِفُّ عَنْ صَهَواتِهِ
ويُلْوِي بأَثْوابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ

٥٩ - دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيدِ أَمَرَّهُ
تَتابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ

٦٠ - لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وساقا نَعامَةٍ
وإرْخاءُ سِرْحانٍ وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

٦١ - ضَلِيعٍ إذا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ
بِضافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بأَعْزَلِ

٦٢ - كأَنَّ سَراتَهُ لَدَى البَيْتِ قائِماً
مَداكُ عَرُوسٍ أو صَلايَةُ حَنْظَلِ

٦٣ - كأَنَّ دِماءَ الهادِياتِ بِنَحْرِهِ
عُصارَةُ حِنَّاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَّلِ

٦٤ - فَعَنَّ لَنا سِرْبٌ كأَنَّ نِعاجَهُ
عَذارَى دَوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ

٦٥ - فأَدْبَرْنَ كالجَزْعِ المُفَصَّلِ بَيْنَهُ
بِجِيدٍ مُعَمٍّ في العَشِيرَةِ مُخْوَلِ

٦٦ - فأَلْحَقَهُ بالهادِياتِ ودُونَهُ
جَواحِرُها في صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ

٦٧ - فعادَى عِداءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ
دِراكاً ولم يَنْضَحْ بماءٍ فَيُغْسَلِ

٦٨ - فَظَلَّ طُهاةُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ
صَفِيفَ شِواءٍ أو قَدِيرٍ مُعَجَّلِ

٦٩ - ورُحْنا يَكادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُونَهُ
مَتَى ما تَرَقَّ العَيْنُ فِيهِ تَسَهَّلِ

٧٠ - فَباتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجامُهُ
وباتَ بِعَيْنِي قائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

٧١ - أَصاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ
كَلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

٧٢ - يُضِيءُ سَناهُ أو مَصابِيحُ راهِبٍ
أَمالَ السَّلِيطَ بالذُّبالِ المُفَتَّلِ

٧٣ - قَعَدْتُ لَهُ وصُحْبَتِى بَيْنَ ضَارِجٍ
وبَيْنَ العُذَيْبِ بُعْدَ ما مُتَأَمَّلِ
٧٤ - عَلاَ قَطَناً بالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِ
وأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ
٧٥ - فأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍ
يَكُبُّ عَلى الأَذْقانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ
٧٦ - ومَرَّ عَلَى القَنَانِ مِنْ نَفَيانِهِ
فأَنْزَلَ مِنْهُ العُصْمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ
٧٧ - وتَيْماءَ لَمْ يَتْرُكْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ
ولا أُجُماً إِلاَّ مَشِيداً بِجَنْدَلِ
٧٨ - كَأَنَّ ثَبِيراً فى عَرانِينِ وَبْلِهِ
كَبِيرُ أُناسٍ فى بِجَادٍ مُزَمَّلِ
٧٩ - كَأَنَّ ذُرى رأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً
مِنَ السَّيْلِ والغُثَّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ
٨٠ - وأَلْقَى بِصَحْراءِ الغَبِيطِ بَعاعَهُ
نُزُولَ اليَمانِى ذِى العِيابِ المُحَمَّلِ
٨١ - كَأَنَّ مَكاكِىَّ الجِواءِ غُدَيَّةً
صُبِحْنَ سُلافاً مِنْ رَحِيقٍ مُفَلْفَلِ
٨٢ - كَأَنَّ السِّباعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً
بأَرْجائِهِ القُصْوَى أَنابِيشُ عُنْصُلِ

٣

تبدأ القصيدة الشبقية بفعل أمر فى صيغة المثنى : «قفا» ويقتحم هذا الأمر خيال المتلقى من الوهلة الأولى بثنائيه ممثلة فى وجود (صاحبين) ، وبتضاد يتمثل فى (أنا فى مقابل الآخر) . هذا الأمر نفسه إنما يحدد النغمة العاطفية فى القصيدة ، ويكشف عن درجة من حدة الشعور والتأكيد لل «أنا» ، على نحو لا نجده ، على سبيل المثال ، فى القصيدة المفتاح . الفعل الثانى «نَبْكِ» فيصعد البعد العاطفى للموقف بطريقة تختلف إلى حد كبير عن الافتتاحية الخافتة فى نغمتها العاطفية فى القصيدة المفتاح . أما العناصر اللغوية الثلاثة التالية فتستحضر السياق الزمنى لسبب الوقوف والبكاء (قفا نبك) ، وهو تذكر الحبيبة المعروفة ، والمكان الذى كانت تسكنه فى الماضى . وفى الحال ، نجد القصيدة تدور بين عناصر تعارض رئيسى آخر هو : هنـــا مقابل هناك ، الزمن الحاضـــر مقابل الزمن المنقضى . وكل ما يتبقى من هذا الزمن المنقضى إنما هو مجرد ذكرى ، هى ، افتراضا ، ذكرى زمن السرور واللقيا ؛ أما الزمن الحاضر فهو وقت النحيب والوحدة .

وسرعان ما يتبع التعارض الرئيسى سلسلة من الثنائيات ؛ منها أربع ثنائيات تشكل الحدود الفزيائية للبيتين الأولين فى المعلقة : تأتى اثنتان منها فى نهاية كل شطر من البيت الأول وبداية ونهاية البيت الثانى ، وثنائية أخرى تأتى فى نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثانى من البيت الثالث . والشكل التالى يرينا هذا التنظيم الملحوظ وكذا تشكيلة الثنائيات الخمس (بالإضافة إلى الثنائية الأصلية المفهومة ضمنا فى الكلمة الأولى فى البيت الأول ، وهى المشار اليها هنا بالحرف B)

١ - B ⟵ CC ⟵ DD
٢ - EE ⟵ FF ⟵
٣ - ⟵ G G ⟵

وبناء على هذا فالتعارضات والثنائيات إنما تشكل الأوتاد التى يشد إليها نسيج الحركة الافتتاحية فى المعلقة . ومن الواضح أن هذه الثنائيات تشكل تعارضات تتفاوت درجاتها من حيث التوتر أو من حيث كونها تعارضات «حقيقية» . إن التعارض فى جنوب/شمأل ، تعارض حقيقى أكثر من التعارض فى دخول/حومل . ومع ذلك فكلاهما تعارض ، فى حين أن حبيب/منزل تشكل تعارضا على مستوى الحى وغير الحى فقط . ولكن الأهم هو طبيعة هذه الثنائيات والتعارضات . لدينا أربع تعارضات تشمل علاقات : المذكر/المؤنث ، والمؤنث/المؤنث (دخول/حومل ، وتوضح/المقراة ، وجنوب/شمأل ، وعرصات/قيعان) وأكثر من هذا ، ففى الثنائية الأولى والثالثة ، وهما اللتان تتكونان من لفظين كلاهما فى صيغة المذكر وإن كان مضمونها مؤنثا حسب القواعد التقليدية (خصوصا الأخيرة منها) ؛ فى ثنائية مثل هذه يتحدد التقابل الحقيقى عن طريق الرجوع إلى المضمون المؤنث لصيغ المذكر . وهذه الملاحظة تصبح أكثر أهمية عندما نلاحظ أنه فى ثنائية حبيب/منزل ، حيث لا يظهر تعارض حقيقى ، فإن الكلمتين مستخدمتان بصيغة المذكر من حيث الشكل ، وأيضا فى صيغة المذكر من حيث المضمون (على الرغم من أن كلمة «حبيب» هنا ، فى السياق ، تشير إلى امرأة) . ونلخص هذا فنقول إن التعارضات تقوم بين مؤنث/مؤنث أو مذكر/مؤنث . وحيث يوجد التعارض مذكر/مذكر فهو تعارض بالرجوع إلى مضمونه المؤنث . لكن حين يوجد التعارض مذكر/مذكر منفصلا تماما عن أى مضمون مؤنث فإنه فى هذه الحالة لا يشكل تعارضاً حقيقياً . وعلى هذا فالثنائيات تظهر لتشير إلى أن علاقة التعارض تكون بين مذكر/مؤنث وبين مؤنث/مؤنث وبين مذكر/مذكر بالإشارة إلى المؤنث . قد يدهشنا - على الرغم من أن ذلك أمر حقيقى إلى حد بعيد - أن هذه هى بعض التعارضات الأساسية التى تتخلل المعلقة كلها ، وتشكل نسيجها . وهذا سيتضح بعد قليل فى التحليل . ومن الملاحظات الكاشفة أن ثنائية حبيب/منزل التى تصبح تعارضاً فقط على مستوى حى/غير

حى ، إنما تعكس طبيعة العلاقات بين ثنائية من أكثر الثنائيات جوهرية فى المعلقة ، هى بالتحديد ثنائية/السيل ، التى تشكل تعارضاً ليس على المستوى الدلالى أو الوظيفى بل على مستوى حى/غير حى[٨] .

وثم جانب آخر من جوانب التعارضات التى ناقشها ، وهو جانب يستحق الذكر ، يتمثل فى أن أربعة من هذه التعارضات تشتمل على اتجاهات : جنوب/شمال ، وغرب/شرق ، ومرتفع/منخفض ، وكلها توحى بمكان مغلق ، المكان محاط من كل الاتجاهات ، قنوات المياه خاوية،والقيعان ـ وهى أماكن منخفضة تحيط بها الأرض ، وتحدها الحدود ، سوف يتجمع الماء فيها . وسيتضح فيما بعد أن المعلقة تطوّر إلى درجة مدهشة الصور والأحاسيس ذات الطبيعة المماثلة لما تثيره فينا تلك التعارضات فى الحركة الافتتاحية فى المعلقة .

٣ - ١

إن التحديد الجغرافى المفصل للمكان ، أو على الأقل ذكره ، له مغزى سنذكره فيما بعد ، ولكن من المهم الآن أن نلاحظ أن حيوية الانطباع الذى يضفيه التحديد المفصل للمكان إنما يولد ، على المستوى الدلالى ، العبارة التى صعب تفسيرها على عدد من شراح المعلقات[٩] ، وهى قول الشاعر : «لم يعفُ رسمها» . إن الشاعر هنا يضاعف من حيوية الرسم وديمومته . ويأتى بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس . أى أن نظرة الشاعر إلى الرسم إنما تتأرجح بين حالتين : الدائم فى مقابل الزائل ، واللازمنى فى مقابل الخاضع للزمن . إن هذا التعارض الجديد ، بين اللازمنى والخاضع للزمن ، إنما هو تجل آخر من تجليات الجيشان العاطفى والرؤية الوجدانية للشاعر ، ويتمثل فى أن الحقيقة الموضوعية (ليست أ) فى مقابل الإدراك الذاتى للحقيقة (أ) . فى كلتا الحالتين يعد تشعب حالة الوجود حالة عاطفية للوجود : ليس الرسم دارسا ، ومع ذلك يثير الحزن والبكاء/سيعفو ولذلك يثير الحزن والبكاء فى ارتقاب المستقبل . ولذلك فإن كلا الحاضر والمستقبل يصبح مصدراً للحزن والتوتر .

سيتضح بعد قليل أن ملامح قسم الأطلال تتخلل المعلقة كلها ، ويتمثل فى الثنائيات والتعارضات والعلاقات الفضائية (المعلقة كلها تكثر من ذكر كلمة «بين» ، «بمعنى أن شيئا ما يكون موجودا بين شيئين آخرين») ، وتتمثل أيضا فى غموض العلاقات وحزن الحاضر وغياب المستقبل ، والرغبة اليائسة فى بعث كل شىء بمثل هذه الكلمات التى تتفجر بالحيوية ، وتقيم توازنا مع الحاضر الدارس الحزين . وعلى الرغم من هذا فإن سعادة الماضى لا تتجسد على أنها توازن للحاضر وحده ، بل تصبح هى بدورها مصدرا للتوتر كما سوف نرى بعد قليل .

٤

سوف أقوم الآن بتنظيم الوحدات الأساسية لحركة الأطلال مع الوحدات الأولية لهذه الحركة فى القصيدة المفتاح ، وسيكون ذلك فى جدول بسيط يضعها كحزمة أولية من العلاقات[١٠] التى يمكن تطويرها وإثراؤها فى مراحل متأخرة ، وذلك عن طريق إدماج الوحدات الأساسية لحركة الأطلال فى المعلقات الأخرى ، أو فى أية قصيدة جاهلية أخرى .

انظر جدول رقم (١)

إن بعض الدلالات الضمنية المبنية على نقاط التشابه ونقاط الاختلاف التى تتضح من الجدول رقم (١) سوف تظهر فى الأجزاء التالية من هذه الدراسة ؛ وسنحاول أن نربط هذه الاختلافات بالاختلافات الأساسية بين رؤيتى الواقع كما تجسدتا فى كل من القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية . ولكن إحدى الخاصيات الملحة فى هذا الجدول تستحق التوضيح الآن ، وهى : الغياب اللافت للنظر من العمود الأيسر ، وهو الذى يمثل اتجاه التغيير - الحياة ، لأية وحدات أساسية مهمة تنتمى إلى القصيدة الشبقية . هناك مفردات ترتبط بالماء ، كما أن هناك إشارات إلى الحيوانات ، ولكنها بدلاً من أن تصور خلق الحياة فى وسط الموت تصور حالات وجود ونقاط زمنية تحدث عند انحسار الحياة ، وتلاشى الطراوة والخصب . مثل هذا نجده فى طبيعة الإشارات المتضمنة فى كلمة « مقراة » التى لها أهميتها لاشتقاقها من جذر ق ر ر (قرّ) ، الذى يشير إلى مكان يتجمع فيه الماء (منسابا من أماكن أكثر علوا) . وكذلك الحال فى كلمة (قيعان) التى تتضمن إشارة مماثلة . بيد أن مقراة وقيعان لا تذكران كى توحيا بالماء . ففى حالة الكلمة الأولى ، لا توجد إشارة إلى الماء ، وفى الحالة الثانية نلمح إشارة واضحة لعدم وجود الماء ؛ إذ إن القيعان مملوءة ببعر بقر الوحش الذى يشبه حب الفلفل . أما بالنسبة لبقر الوحش نفسه فالمهم ليس وجوده ، بل المهم هو غيابه الآن ووجوده غير المحدد فى الماضى . لقد انحسر كل شىء ، حتى حياة الحيوان قد انحسرت وتلاشت ، مخلفة وراءها لا شىء سوى البعر ، وهو الذى يجسد لحظة الفقدان والموت ، ويشكل ، من ثم ، قاع البنية الإيقاعية للزمن والحيوية . وهناك إشارة أخرى ، أكثر خفوتا ، إلى حياة الحيوان ، لكنها تضاعف من غياب الحياة . إن « توضح » ، كما نعلم من القصيدة المفتاح ، مكان يشتهر بجمال بقره الوحشى . وهو يستحضر فى القصيدة المفتاح بهذه الخاصية ، كما يذكر بقره صراحة ، ولكن الشاعر فى القصيدة الشبقية يذكر المكان لا البقر ، ويأتى موضعه خارج إطار وحدة الأطلال ، مكوناً أحد حدودها ، وفاصلاً لما عن بقية المنظر .

جدول رقم (١)*

القصيدة المفتاح = (م)	القصيدة الشبقية = (ش)

يشير السهم ← إلى غياب لوحدة أساسية من القصيدة المدروسة .

التغير	التغير
(م) القبيلة تترك مضرب الخيام (بحثا عن الكلأ والماء)	المياه تجف
القبيلة تحيا	الخيام دارسة
الأرض تبارك بنزول المطر	السيل يترك الأرض
النباتات تنمو	الأرض قاحلة
الحيوانات تأتى	لا نباتات
الحيوانات تلد صغارا	لا حيوانات
الحيوانات آمنة وتعيش فى سلام ووئام مع صغارها	لا أناس
	الطبيعة تموت بصورة أبدية وهى لا تجيب الإنسان
الوقت يتغير من شىء غير مقدس إلى شىء مقدس	الشاعر هجرته نوار
	بؤس ، لا أولاد ،
	لا باعث على الحياة
	الوقت يتغير من شىء مقدس إلى شىء غير مقدس

(ش)القبيلة تترك مضرب الخيام (بحثا عن الماء والكلأ)	الماء يجف
	آثار الخيام غير دارسة (إنها تبعث حزنا جديدا)
← لاشىء يذكر عن القبيلة	
← لا ذكر للمطر	← لا ذكر للسيل هنا (يأتى فى آخر المعلقة)
← لاذكر للنباتات(عدا حبات الفلفل والحنظل ، وهما رمزان على المرارة)	← لا نباتات
← الحيوانات لا تظهر فى هذا المشهد (يظهر روثها فقط : كانت هناك ولكنها قد رحلت . الحياة تتلاشى من جديد)	← لا حيوانات
	← لا أناس
	← لا اتصال بالطبيعة
← لاتناسل ، لا أولاد	← الشاعر هجرته امرأة (كان قد هجر قبل ذلك كثيرات)
← لا ذكر لسلم أو وئام	← لا ينعكس فى المعلقة اهتمام بالأولاد
← الوقت وقت مرارة وانكسار ليس غير	← الوقت دائما هو وقت الانكسار فى الحياة وفى العلاقات الإنسانية

الحياة	الموت

الجدول يمكن تطويره ليغطى نقاطا مثل :

(م) الشاعر يقف بالأطلال ، لا زفاق .

الشاعر يسائل الأطلال . ←

← لا أمر إلى الرفاق .

* جزء من هذا الجدول الذى يرتبط بالقصيدة المفتاح إنما هو نسخة أخرى من جدول (١) فى تحليل القصيدة المفتاح ، مضافا إليه هنا بضعة عناصر لتساعد فى مسألة المقارنة بالقصيدة الشبقية .

- لا حبس للدموع .
- لا دموع .
- لا جيشان عاطفياً .
- ظهور للزمن الماضى : وقت أن كان هو ونوار معا

(ش)
الشاعر يقف بالأطلال ، مع الرفاق
- الشاعر لا يسائل الأطلال
يأمر الرفاق
حبس الدموع ، دعوة للشاعر كى يصبر .
فيضان الدموع .
ظهور الوقت الماضى مع نساء أخريات .
نساء أخريات يرحلن أيضا .
فيض الدموع مرة أخرى .

٥

لقد تم التركيز على حالة الاستجابة العاطفية الفائقة فى وحدة الأطلال بسبب أهميتها البنيوية الجوهرية . إنها مهمة لا بوصفها خاصية محلية للوحدة التكوينية التى نناقشها الآن فحسب ، ولكن لما لها أيضا من كثافة تتولد عنها حركة مضادة لكثافة أشد ، تتمثل وظيفتها فى شيئين ، هما توازن حركة الافتتاحية ، وكذلك التوسط بين الثبات ، وعدم الحركة ، والجفاف ، والموت النسبى لهذه الحركة من جهة ، والقوى البدائية الغامرة والجارفة للحركة الأخيرة فى القصيدة من جهة أخرى ، متجسدة فى منظر الحصان والسيل .

إن وحدة الأطلال هنا محكومة بالموت ، والتغير ، والجفاف والزوال ، أكثر من الوحدة المناظرة لها فى القصيدة المفتاح . ومن ثم نجد مظاهر الحياة والخصب والديمومة خافتة فى القصيدة الشبقية أكثر مما هى فى القصيدة المفتاح . إن جدلية الحياة/الموت ما تزال واضحة ، ولكن حصيلتها إنما ترى على أنها سيطرة للفقدان والانكسار والزوال . إن الحياة تظهر لمحاً ملتبساً أكثر منها شيئاً يسمح له بالانبثاق من داخل وحدة الأطلال . أما تضمنات الجمال والحيوية والطراوة فى اسم المكانين : (توضح ومقراة) ، والآثار الدالة على حياة الحيوان (بعر) ، فتخلق إحساساً بالحياة ، ولكن القصيدة مسكونة بلحظة تقهقر لقوى الحياة ، تجعل من الفعل الغنى بالمشاعر (نسجتها) شيئا عظيم الأهمية . إن ذكر هذا الفعل ليس أمراً تعسفياً أو غير ضرورى ، بل هو صورة لنوعين من الرياح التى تمثل قوى متعارضة للدمار ، ناسجة الأطلال ، فتشى بإحساس بالجمال والرشاقة ، ولكنها تقدم كذلك إحدى النهايات التى تنساب فى تيار الأسى الذى صوره الشاعر فى البيت الأول ، مولدة عن طريق التفاعل فيما بينها حالة مركبة للوجود . إننا نجد ، فى جانب ، إحياء للطبيعة ، وبثًا للإحساس بالحياة فى وسط الموت ؛ ونجد ، فى الجانب الآخر ، قوة تثير أحزان الشاعر وآلامه المبرحة وتضاعفها . وكما لاحظ بعض الشراح الأفذاذ قديماً ، تتبدى الصورة غنية لأن القول بأن الأطلال لم تعف معناه أن الشاعر إنما يصور قوتها الأبدية ليثير الحنين والحزن والبكاء . وتظل الأطلال هناك ، نضرة وجديدة ، تشحذ حيوية الذكرى ، وتخلق توتراً متزايداً .

تختلف مظاهر الحياة التى يصفها الشاعر هنا اختلافاً أساسياً عن تلك التى نجدها فى القصيدة المفتاح ؛ ذلك لأن العملية الجدلية هنا ورؤية الواقع التى تشير إليها إنما تختلف جوهرياً عما هى عليه فى القصيدة المفتاح . ويمكن رؤية حياة الحيوان هنا لا على أنها تجسيد لقوى التناسل ، واستمرارية البقاء بل على أنها استحضار يخلق استجابة عاطفية ذات كثافة هائلة . إن المطر لا يسقط ، والنباتات لا تنمو ، وتوظف علامات الحياة كلها بوصفها عوامل نشطة تولد إحساساً عاطفياً كثيفاً بالوجود . وتبعث الذكرى بتلك الصيحة المفاجئة « قفا نبك » . أما بعر الآرام فيخلق إحساساً بالمرارة ، ويثير منظر الرحيل حدة انفعالية مضاعفة على مستوى حسى (الوقوف لدى سَمرات الحَى ، ناقف حنظل) . وعندما تلوح فى الذهن أم الحويرث وأم الرباب فإن الاستجابة تتمثل فى شهوة عارمة ؛ فالشاعر لا يقدم صورة بصرية تماماً ولكنها صورة أكثر حسية ، تظهر فى ريح الصبا التى تهب من الشرق حاملة شذى النسوة وأريج القرنفل ؛ وهى

الصورة التى تداعب حاستى الشم واللمس . إن حدة الشهوة إنما تخلق استجابة عاطفية جياشة فى البيت التاسع « ففاضت دموع العين منى صبابة » وهى استجابة قد يميل البعض إلى أن يتعاملوا معها على أنها مجرد مبالغة ، ما لم يكن المرء عارفاً تماماً بالوظيفة الرئيسية لوحدة الأطلال كلها .

من الممكن رؤية وحدة الأطلال بوصفها مركباً للعلاقات التى تخلقها التعارضات وهى الموت/الحياة ، والزوال/الديمومة ، وتعمل لا على أنها قطعة نحيب تقليدية ، ولكن بوصفها حركة عنيفة فى معزوفة سيمفونية . هذا التركيب فى العلاقات إنما يحدد المستوى العاطفى للقصيدة ، ويولد بنية دلالية تؤكد السبق لحدة الاستجابات العاطفية والشهوانية على التفكير المتأمل أو عقلنة التجربة . هذا واضح فى تعارض مثل « هم/أنا » (هم يقولون : لا تهلك أسى/أنا أدع الدموع تتفجر وتسيل . هم يتأملون وينصحون/أنا استجيب تلقائياً وعاطفياً تماماً) . هذا التفسير يعلق أهمية كبيرة على حرف « الفاء » فى قوله ففاضت ، استجابة مباشرة لقولهم له « لا تهلك أسى وتجمل ! » .

إن الفعالية السباقة التى تكتسبها الحياة العاطفية والحدة الشهوانية إنما تولدان الحركة الثانية للقصيدة بأكملها . تلك الحركة التى تجسد محاولة يائسة لاستحضار لحظات أكثر حدة للزمن المنقضى ، هى لحظات تشكل - من خلال حدتها - الموجة المضادة أو القوة المضادة للحياة التى يمكن أن تعمل بطريقة معاكسة عند الإحساس بالفقدان والتغير والزوال . نقول « من خلال حدتها فحسب » بسبب مضمونها الدلالى أو حالاتها الوجودية التى تحكمها . هذه اللحظات الماضية لا تشكل حالة السعادة التى يمكن أن تقيم توازنا مع حالة الحزن إذا كانت وظيفتها هى هذه الوظيفة ؛ ذلك لأن اللحظات الماضية ليست كلها لحظات سعيدة . والحقيقة أن أكثرها أهمية هى لحظة الأسى والحزن والألم المبرح الذى تكشف عنه ، بصفة خاصة ، تجربة الشاعر مع فاطمة . ولكن مضمون هذه اللحظات العاطفى ، سواء أكانت سعيدة أم لم تكن ، لم يكن فى الحقيقة أمرا مهما ؛ وما يجعلها مهمة إنما هو كثافتها العاطفية والشهوانية .

وينتج عن الزمن الزائل فى وحدة الأطلال أزمنة أخرى ميتة ، عاشها الشاعر عمليا فى فترات بعيدة من حياته الماضية ، لها وظيفة إيجابية فى خلق توازن مضاد للزمن الآنى . وبهذا المعنى تكون الحركة الثانية فى جوهرها « بحثا عن الزمن الضائع a la recherche du temps perdu » . إنها محاولة يائسة لنفى انقضاء الزمن وطبيعته الزائلة ، والطبيعة الهشة للعلاقات البشرية ، وللتلاقى ، وللعالم المستقر ، وللتواصل العاطفى الحميم ، وذلك عن طريق بعث تجارب الماضى الذى تبدو علاقته بالحاضر غامضة . إن هذا الزمن المنقضى يستحوذ عليهم وهم فى أوج حيوتهم وإشراقهم ، بل وهم ، فوق هذا ، فى ذروة امتلائهم بالكثافة العاطفية والشهوانية . إن تفصيلات الماضى تومض

بوضوح ، ليس بوصفها حكاية تروى بطريقة تعسفية ، بل لكونها لقطات متلاحقة ومتوهجة يتم اختيارها بعناية . ويستخدم الشاعر أول الأمر كلمة عامة تماماً لتشمل الزمن الماضى كله ، ولكنها تستخدم لتعنى يوماً معيناً بذاته « ألا رب يوم » ؛ فالتركيب هنا لا يعنى « مجرد يوم » بل يعنى « وقتاً أو أوقاتاً جيدة » ، كما توضح ذلك الأبيات التى تتبع هذا البيت مباشرة ؛ إذ يظهر النعت « صالح » ، ويكون ظهوره لافتا نتيجة حياديته النسبية بوصفه كلمة عاطفية . لكنه يجسد بقوة رؤية الشاعر للزمن الماضى وكذلك الزمن الحاضر ؛ لأن ما فى الحياة إما صالح أو فاسد . فالحياة كما يصورها الشعراء الآخرون يفسدها الزمن[11] ؛ وأكثر من هذا فإن اليوم المحدد « جُلْجُل » هو يوم مهم ؛ إذ إن كلمة جلجل المشتقة من جلجل (ذبذبة الصوت وتكرار الذبذبة) تنقل حركة صاخبة ، ثم تومض أمامنا صور لا تكمن قيمتها فى تصوير السعادة بقدر ما تكمن فى الشبق البدائى للحياة والإفراط فى التمتع بها . وتصور « ويوم عقرت للعذارى مطيتى » الجمل على أنه القربان الذى يقدم على مذبح اللذة الحسية : ماذا يمكن أن يصور الحدة الحسية البدائية أكثر من دم حيوان مهرق وصورة العذارى يتفجرن بالحياة وهن يحتفلن ويتضاحكن ويتراهن حول اللحم ؟ الشهوانية يوضحها هنا أمران ، يتمثل الأول فى الصياح بعاطفة بدائية تظهر فى قولهن : « فياعجبا لِرَحْلها المُتحمل » وهو سطر يضيف قليلا على المستوى الدلالى ، لكنه محمل بتفاصيل حسية لا يمكن فهمها إلا فى السياق التاريخى للقصة . والأمر الثانى هو الصورة ، وهى التى لا تتضمن حاسة البصر وحدها ولكن حاسة اللمس كذلك : « وشحم كهُدَّابِ الدِّمقْس المفتَّل » . من الواضح هنا أنه لا شىء على الإطلاق قد قيل عن الجماع أو حتى عن الاستجابة من قبل العذارى أو عن أى تراسل حسى ؛ وكل ما هناك هو تصوير للمنظر الشهوانى . ويلى هذا المنظر مباشرة ومضة أخرى تظهر فى تصاعد الشهوانية واقتراب جسدين أحدهما من الآخر للمرة الأولى . وتتمثل هذه الومضة فى صورة الشاعر داخلا هودج عنيزة (هل كان يجلس وراءها ؟) . المرأة هنا تتمنع (هل كان تمنعها دعوة ؟) ، وتطلب منه أن ينزل من الهودج . وهنا ، مرة أخرى ، وبصرف النظر عن التفاصيل الواقعية المرئية الفزيائية ، فإنه لا شىء يقال خاصاً بالجنس . إن الشاعر فحسب يطلب إليها أن ترخى زمام (ماذا ؟) ، وألا تقصيه عن نعيم جنتها ، ولكن ليست هناك إشارة إلى الاستجابة . وبدلا من هذا ، نجد استحضارا للحظة مميزة من الماضى (حيث يصور أول اتصال جنسى) ؛ وهى تستحضر من أجل مضمونها الحسى .

إن التكنيك الانتقائى المستخدم هنا إنما يصعد من التجارب الشهوانية الخالصة المستكنة فى الزمن الماضى . ولكن اللحظة القادمة تتحول إلى مستوى آخر للحدة ، تلك هى الكثافة العاطفية المرتبطة بدخيلة الشاعر وبقلبه وحبه . ولا يبدو فى هذه

الطبقة الجديدة فى التجربة ما يبعث على السعادة ، وهو أمر مهم ، وإنما يسود التوتر العلاقة بين الشاعر وفاطمة ، ويظل هذا التوتر ، الذى يلف العلاقة بأكملها قائماً حتى بعد انقضاء المنظر المضطرم بحس المغامرة والحدة الجنسية فى وحدة « بيضة خدر » . وسوف يخصص لشبكة العلاقات التى تصورها الحركة الأولى (M — I) جداول فى أقسام ٦ - ٧ من الدراسة ، وسيكون مفيداً الاستعانة بالجدول المرتبط بهذا القسم .

٦ -

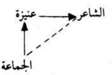
لأول وهلة تبدو القصيدة الشبقية مؤلفة من جملة من نوع (أ) هى (ب) لكن (أ) كانت (ج) (السماء رمادية ولكن السماء كانت - أو اعتادت أن تكون - زرقاء) . وعلى هذا النحو فإن القصيدة تولد مقولة هى : كل شىء يموت الآن (حبيبتى بعيدة ؛ النساء اللاتى أحببت قد رحلن ؛ وأنا قد أصبحت وحيدا) ، لكنى قد اغتنمت أياما طيبة مع النساء (على سبيل المثال : عنيزة وفاطمة إلى آخره . . . على الرغم من أن الماضى لم يكن بمنأى عن المشكلات) .

فى ضوء مثل هذه المقولة فإن القصيدة تظهر بصورة طبيعية كما لو كانت تتألف من موضوعات مبعثرة لا علاقة بينها ؛ لأنه - فى نهاية هذه الجملة النموذج - يظهر قسم يصف الليل ، وقسم آخر يصف الذئب ، وقسم ثالث يصف الحصان ، وقسم أخير يصف السيل . من الصعب أن نرى كيف ترتبط هذه الأقسام الأربعة بالجملة الأصلية ؛ ومن السهل أن تعد هذه الأقسام ملحقات أضيفت إلى هذه الجملة على أيدى الرواة أو على يد شاعر لم تكن لديه فكرة عما يكونه القصيدة أو عما ينبغى أن تكونه . ولقد تعامل آربرى Arberry مع القصيدة بوصفها قطعة محيرة وغير منظمة ، وكان ذلك حين أراد اقتباس أقوال أحد الشراح[١٢] .

ويمكننا ، إذا نظرنا عن قرب ، ومن خلال تطبيق التحليل البنيوى على القصيدة ، أن نوضح أسباب غموض الجملة الأولى ، وهو ما يظهر فى تركيبها النحوى وفى معناها كذلك . ليس فى الجملة محور واحد محدد ، ولكنه محور متعدد الجوانب وسوف أشرح ذلك فيما يلى .

٦ - ١

تدور الجملة الأولى بالتحديد حول محور «الزمن الحاضر/الزمن الماضى» ، وتكشف عن التعارض بطريقة شعرية ثرية . إنها تحاول أن توازن الزمن الحاضر ببعث الزمن الماضى ، وذلك فى حيوية قصوى . لكن التعارض بين الزمنين ليس خالصا تماما ، وإلا أصبحت القصيدة مجرد مقولة تدل على الحنين ليس غير ؛ لأنه على الرغم من أن الزمن الحاضر متجانس (بمعنى أنه زمن الحزن والموت) فإن الزمن الماضى غير متجانس . إنه ليس ببساطة زمن سعادة كما كنا نتوقعه أن يكون . إن الزمن الماضى الذى يبدأ بمنظر رحيل القبيلة والحبيبة (الماضى ١) ويوغل أكثر فى الماضى إلى زمن أم الحويرث وأم الرباب (الماضى ٢) إنما هو زمن الشدة والألم . وعندما يبدأ جانبه الباسم فى البيت العاشر بقوله : «ألا رب يوم لك منهن صالح» يكون هذا هو (الماضى ٣) . قد يبدو على الفور أن ذلك محكوم بالتناقضات أو بمعارضة أخرى أساسية وأكثر حيوية من المعارضة الأصلية ، وهى (الزمن الحاضر/ الزمن الماضى) . تبدأ المعارضة الجديدة لتبلور لتوها علاقات حسية يذكرها الشاعر ، هى العلاقات التى يتوقع لها أن تكون سعيدة وإيجابية كى تتوازن مع الزمن الحاضر . ويشير الشاعر فى عمومية تامة إلى «يوم صالح» ، لا يمثل الدرجة القصوى فى الإثارة . إنه يذكر اسم يوم «دارة جُلْجُل» ثم يذكر عنيزة . وتشكل عنيزة أول امرأة حقيقية ملموسة تصبح المحور العاطفى فى وحدة «اليوم الصالح» . ولكن عنيزة ليست مصدرا للانسجام والسلام بل هى مصدر للتوتر . من الممكن أن نرى العلاقات بالطريقة التالية :



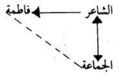
هذا المثلث يوحى بأن عنيزة ترفض تقرب الشاعر وهى مدفوعة إلى درجة كبيرة بخوفها من الجماعة (وعوامل خارجية أخرى) . وعلى هذا يسرى التوتر من الجماعة إلى عنيزة ، ومن ثم إلى الشاعر . ويخلق رفض عنيزة تراجعا آخر إلى ماض أكثر بعدا هو (الماضى ٤) الذى يستحضر بوصفه مصدرا للطاقة الداخلية ، كى يخلق قوة متوازنة تعمل عاطفيًّا وجسديا من أجل تخفيف التوتر الذى يخلقه (الماضى ٣) . بمعنى أنه يخلق توازنا فى نفس الشاعر ، فيصبح أكثر قدرة على استمالة عنيزة كى تخضع له . إنه لون مثير فى باب الإقناع ، أن تحاول إغواء امرأة عن طريق المباهاة بأن نساء أخريات ، أكثر تمنعا ، قد استسلمن لك ! ولكننا سرعان ما نرى أن (الماضى ٤) نفسه تتخلله أيضا درجة توتر خاصة : «إن الولد يبكى ، بينما جسم المرأة يتحول إليه ، والنصف الآخر يظل تحت الشاعر» . هكذا تنتهى أول حركة فرعية كاملة فى القصيدة .

الحركة الفرعية الأخرى تأتى على أنها مفاجأة حقيقة . لقد قصد بها بالطبع أن تكون مقولة عن وقت السعادة أو وقت الغزو ، ولكنا سرعان ما نتأكد من أنه على الرغم من تماثلها النحوى مع «ألا رب يوم» الأولى - وهو تماثل يوحى لنا بأن مضمونها سيكون مماثلا كذلك ، بمعنى أن الشاعر قد قضى يوما صالحا مع امرأة أخرى ، إلا أن ما يحدث هو العكس ؛ إذ سرعان ما يتلاشى «يوم صالح» هنا ، مخلفا صورة الشقاء والرفض : «إنه يوم تدللت على فاطمة وقلت لها مهلا ، أبقى بعض هذا التدلل !» هكذا ينكسر محور القصيدة كله :

هكذا لم يعد الزمن الحاضر متوازنا مع الزمن الماضى وإنما يظهر على النحو التالى :

الزمن الحاضر ⟵⟶ الزمن الماضى

ويمثل الشكل ⟵⟶ حقيقة أن الزمن الماضى إنما يصعد التوتر فى الزمن الحاضر ، لأنه زمن مماثل فى تعاسته . وتفضى حركة فاطمة إلى تعبير صريح عن الحب ، وذلك لأول مرة فى القصيدة . وعلى الرغم من أن التاريخ يحدثنا بأن عنيزة كانت أيضا محبوبة الشاعر فإن القصيدة لا تقول هذا . إن الزمن الماضى الجديد (الماضى ٥) لا يكرر (الماضى ٣) إطلاقا ، عدا التكرار على مستوى واحد فحسب ، هو التوتر الذى تخلقه الجماعة ، وإن حدث فى اتجاه مخالف لاتجاه الجماعة التى تلوم الشاعر . إن رفض فاطمة لا شأن له بالجماعة . ويمكن بيان ذلك كالآتى :



التوتر هنا داخلى وهو قائم فى علاقة الشاعر/المرأة . ولكن (الماضى ٥) يولد حركة مماثلة (للماضى ٤) هى بالتحديد قصة بيضة خدر ، وتمثل (الماضى ٦) ، وهى تتماثل مع (الماضى ٤) من حيث دورها الوظيفى على أقل تقدير . هكذا نصل إلى نهاية الحركة الأولى M — I فى البيت الثانى والأربعين لنجد أننا عدنا إلى (الماضى ٥) . وتكتمل الدائرة وما يزال التوتر باقيا . ومن الواضح أن (الماضى ٦) لم يخفف من حدّة التوتر ، إذ إن فاطمة لم تستمل بعد ، على الرغم من حدوث توازن عاطفى . إن الشاعر ينتقم – لنقل هذا – ويعوض حالة الإذلال التى عاناها مع فاطمة . ولكن الأمر ليس هكذا ؛ لأنه سرعان ما تبدأ الحركة الثانية M.II بصورة تمثل معاناة الشاعر فى ليل سرمدى . وسوف أتتبع هذه الحركة فيما بعد ، ولكن لنعد أولا إلى الحركة الأولى .

من الواضح أن الحركة الأولى M.I ليست جملة ذات بعد واحد ، ولكنها جملة معقدة ومتعددة الأبعاد وغامضة ، تتميز بتركيباتها النحوية المتماثلة ، وبتباينها ، بل تناقضها ، على مستوى المضمون . ويمكن وصف هذه الجملة بالطريقة التالية :

جدول ٢

جملة الحركة الأولى

تركيب نحوى متماثل ولكن المضامين مختلفة

عبارة أ		عبارة ب
الزمن الحاضر ميت (نسبيًّا) مصدر للتوتر والألم	الزمن الماضى حى مصدر للحزن والفرح . الزمن الماضى ١ ، ٢ مصدر لألم مبرح . الزمن الماضى ٣ متوازن مع الماضى ١ ، ٢ . الزمن الماضى ٤ ، ٣ متوازن مع الحاضر . ومع ذلك فالزمن الماضى ٤ يسوده التوتر (برغم أن التوتر هنا يصعد الانصهار والانسجام بين الرجل والمرأة (الجنس) .	الزمن الماضى ٥ دائم . الزمن الماضى ٥ مصدر للحزن والتوتر (ولكنه أيضا وقت الكثافة (الحب) . الماضى ٦ يتوازن مع الماضى ٥ . إنه وقت الانسجام المطلق والكثافة (الجنس) . لكن الزمن الماضى ٥ يظهر مرة أخرى بوصفه وقت التوتر الدائم .

مقولة : فى الجنس وحده يمكن تحقيق لحظة التجانس والكثافة المطلقة التى تجاوز كل توتر .

مقولة : الفعل الجنسى وحده هو لحظة الانصهار بين الرجل والمرأة التى تحدث توازنا مع التوتر الذى يتولد عن الحب أو ينشأ فى الزمن الحاضر .. ويحدث التوازن بالوصول إلى ذروة الكثافة ، على الرغم من أنها لا تؤدى إلى تلاشى التوتر نهائياً .

لكن كل اللحظات فى الحركة الأولى جزء من «يوم صالح» . وعلى ذلك فإن المضمون الدلالى (أو العاطفى) لأى لحظة إنما هو غير مادى ؛ إذ إن ما يعطى أية لحظة نوعيتها هو الكثافة الحسية والعاطفية .

إن الخصيصة الرئيسية للتركيب الشعرى فى هذه الجملة تتراسل مع خصيصة رئيسية أخرى تظهر فى الاستعمال اللغوى العادى ، كما هو واضح فى الأبنية التالية . وهى أبنية متماثلة فى تركيبها النحوى ، ولكنها مختلفة على المستوى الدلالى ؛ وهى :

(أ) خلق الله الإنسان على صورته .

(ب) خلق الله الإنسان فى ثانية .

إن غموض مثل هذه الأبنية سواء فى اللغة العادية أو فى الشعر ، إنما يصعد مضمونها ، ويولد إحساساً بالإثارة ونشوة التعرف ، كما يركز الانتباه على العلاقات البنيوية والتعارضات الممكنة .

وبناء على هذا تعمل العبارة فى الحركة الأولى كما هو واضح من خلال تضاد أساسى بين «الزمن الحاضر / الزمن الماضى» ، ولكنها لا تقدم هذا التضاد كشىء مجرد يحل تلقائيا ، أى من خلال التوازن الآلى للزمن الحاضر بالزمن الماضى . فالزمن الماضى نفسه يتكون من طبقات زمنية تشكل تعارضات لا تحل تلقائيا بدورها ، لأنها - ببساطة - تتضمن زمنين متقابلين .

إن الزمن الماضى قادر على توليد توتر كبير ، مثله فى ذلك مثل أى زمن آخر ، ولكنه لما كان جزءا من تجربة ثرَّة فإنه يمكن أن يولد قوى تتوازن مع الألم المبرح والتوتر الناتج عن الزمن الحاضر . وبناء على هذا تنشأ بين الطبقات الزمنية المتنوعة علاقة ديناميكية ليست ثابتة أو آلية . ومن هذا المنطلق تكون الدينامية والحيوية هما القوتان القادرتان على تبديد التوتر ومجاوزة الصفة العرضية للتجربة .

سأوضح الآن أن الدينامية التى تظهر فى الحركة الثانية فى صورة حيوية ونشاط وكثافة شعورية هى القوة التى تتكشف عنها جملة الحركة الثانية فى القصيدة الشبقية . إنها تؤكد أهمية هذه القوة بوصفها القوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الموت والزوال والألم المبرح ، وتكشفها فى رموز أساسية ، تتمثل أولا فى الرجل وأكثر رفاقه التصاقاً به فى لحظة المغامرة ، وهو حصانه ، ثم تظهر فى البيئة المحيطة بالرجل ، وفى الإيقاع الأزلى للطبيعة ، كما يتجسد فى العاصفة المطرية والسيل .

لكن الانتقال من الحركة الأولى إلى الدينامية فى الحركة الثانية لم يحدث بطريقة تعسفية ؛ إذ يؤدى خلق الحافز الجنسى فى صورته المطلقة فى وحدة «بيضة خدر» مهمة التوسط بين هاتين الحركتين عن طريق إقامة رمز للازمنى والثابت المجاوز للزمن . وعند هذه النقطة تأتى الحركة الثانية بصورة طبيعية . إن القصيدة عندما تلتقط الطبيعة الهشة للتجربة «وتثبتها» ، كما تكشف فى الوقت نفسه عن عجز الذاكرة فى تخفيف حدة التوتر ، إنما تكشف عن الحيوية ، والنشاط ، والكثافة الشعورية كما تتجلى فى مظاهر عدة . وتنتهى القصيدة بتفجر السيل الذى يغمر الذهن ويمحو ، ولو للحظات ، المشاشة والألم المبرح والموت .

٦ - ٢

سأعود الآن إلى الغموض الكامن فى بعض لحظات الزمن . ويتمثل أولها فى قصة عنيزة . كيف يتأتى لعلاقة يحددها التوتر أن تعمل كقوة توازن للحزن والموت ؟ الإجابة واضحة . فالحركة

الفرعية لعنيزة تعمل بوصفها تجسيدا وتحقيقاً لدرجة ذروية من درجات الكثافة الشعورية ، تتولد لحظة المغامرة عند الرجل فيندفع مخترقاً الحجب كلها كى يصل إلى امرأة فى خدرها (ومن الجدير بالذكر أن الخدر أيضا هو عرين الأسد) . إن لحظة المغامرة هى العامل الوحيد المشترك بين الزمن الماضى ٣ والزمن الماضى ٦ ، وهى تحقق دائما درجة من الحدة العاطفية والجسدية التى هى جوهر القصيدة . إن الحدة الشهوانية والجنسية هى الجوهر الذى نراه واضحا فى اللحظات المستعادة ، وتتمثل فى التوفز المشحون للحواس ، أى البصر والشم والسمع واللمس والذوق (كما ظهر فى مشهد العذارى ولحم الجمل) . إن الإنسان بوصفه كينونة متوقدة بالحدة الحسية والكثافة العاطفية هو الرد الوحيد على الموت . هذه الحدة والكثافة ذاتها تراها كذلك فى قصة الحب فى قسم الأطلال (قارن بين قسم الأطلال هنا والأطلال التى تخلو من العاطفة فى معلقة لبيد) . إن الحدة تظهر فى الجنس بصورة فائقة ، كما أن مغزاها أعمق ، فى الوقت الذى لا يحدث فيه شىء فى الحب ؛ فالمرأة ترحل كجزء من الدائرة العادية ، ولا يبقى سوى العاطفة . وليست الكثافة الشعورية فى المغامرة (ويكون العلاج هو انهمار الدمع) فى حين يغامر الرجل فى لحظة الجنس فينفذ عبر عوالم مجهولة فى جسم المرأة أو فى خدرها ، يفصلها عن الآخرين ؛ يفصل حتى جسدها إلى نصفين ؛ وهو ما سوف يتضح فى القسم المخصص لدراسة الصور فى القصيدة الشبقية . فى الجنس الكثافة ذروية ، كما هو واضح خصوصاً فى ارتباط لحظة المغامرة والشهوانية بالموت . وليس من قبيل الصدفة أن يكون ظهور الموت فى القصيدة الشبقية ، جزءا من سياق شهوانية متأججة أو جنسية ؛ فالجمل يذبح فى صحبة العذارى ، والشاعر يحاط بنذر الموت عندما يدخل خدر عنيزة ، والحصان يغطى بدم عذارى البقر الذى ذبح الشاعر بعضه . إن الارتباط بين الحافز الجنسى وبين الموت رمز أزلى يظهر فى الثقافات كلها ؛ فالموت عودة إلى جسم الأرض فى اتحاد معها ، والجنس هو انصهار مع جسد الأرض - المرأة ، واتحاد تام معها كذلك . إن ما يتولد عن أحدهما من كثافة شعورية ونقاءٍ فائق يجد مثيلا له فى كثافة ونقاء فائق يتولد عن الآخر .

٧ -

يوحى جدول (٢) بأن القصيدة ترمى إلى اكتشاف طبيعة الزمن المتناقضة ظاهريا ، من حيث كونه واقعا وذكرى . إنها محاولة لحل تناقض أساسى كامن فى كل تجربة تكون حقيقية وواقعية فى الزمن الآنى ، ومن ثم حية وغير فانية فى عالم هش يحكمه الزوال ، وتكون فى الوقت نفسه قادرة على بعث السعادة أو الشقاء .

وعلى سبيل المقارنة ، نجد أن التجربة ، عندما لا تكون واقعية بل محض خيال من صنع الذاكرة أو تكون بحثاً عن زمن مُنْقَضٍ ؛ فإنها تولد إما الفرج ، إذا أمكن استعادتها بكامل حيويتها ، أو الألم ، إذا كانت غائمة توشك على التلاشى . إنها تولد الألم ، ليس من خلال مضمونها الحقيقى ، أى سواء كانت تجربة سعيدة أو غير ذلك ، ولكن من خلال كثافتها . وهكذا فإن كثافة التجربة وحدها يمكن أن تتخطى الزمن ، وتخلق توازنا بين الألم فى الواقع وألم الزوال ، وهو الخصيصة الملازمة للزمن . من هذا المنطلق يمكن شرح ترتيب ظهور العلاقات مع النسوة فى وحدة الأطلال ، وكذلك ترتيب الأيام « الصالحة » فى الذاكرة . إنها تتطور كإيقاع للحدة والكثافة ، وتبدأ بنغمة بطيئة ، ومبهمة ، وعامة ، وغير محددة ، ولايمكن تعرفها إلا بوصفها حادثة فى مكان . وهى تصبح أكثر حيوية وحدة بوصفها نظيرا للنسوة فى المكان . وأخيرا فإنها تصل إلى قمتها عندما تبعث امرأة معينة من الزمن الضائع ، وتتجسد فى الزمان والمكان . ويتضح هذا التكثيف التدريجى فى الجداول التالية :

جدول [٣]

بناء العلاقات مع النسوة فى وحدة الأطلال

زمن الحزن يفتتح بدعوة للبكاء (زمن حاضر)

↓

ذكرى مبهمة لمحبوبة ودار (عامة)
(لا علاقات معينة)

↓

تحديد المكان (المكان وحده حى ، لأنه موجود . المحبوبة غائبة)

↓

الزمن الماضى [١] | زمن الرحيل ، المكان والزمان ، والحزن لكن بكلمات عامة دون علاقات محددة .

↓

زمن غامض
إما الزمن الحاضر
أو الزمن الماضى [١] — حوار مع الرفاق

↓

ذكرى مبهمة لامرأتين ، الزمن الماضى [٢] (أسماء لكن دون تحديد لزمان أو مكان أو علاقات معينة . كل ما تبقى شذى تحمله الرياح) .

وقت الألم والاشتياق ، ينتهى بالدموع

---

١ - تظهر الدموع عندما تكون الذكرى مبهمة ؛ إذ إن الزمن قد جعل الذاكرة عاجزة عن ابتعاث الكثافة الشعورية أو الماضى فى صورة حية محددة .

٢ - تواصل حركة الزمن انحسارها من الزمن الحاضر إلى الزمن

الماضى [١] ثم إلى الزمن الماضى [٢] ، ومن مبهم إلى مـــا هو أكثر إبهاما ، ومن معتم إلى ما هو أكثر إعتاما .

٣ - يتكاثف الحزن ويدل على الحالة العاطفية التى تتطور من دعوة إلى البكاء إلى الانفجار بالنحيب .

جدول [٤]

بناء العلاقات فى وحدة «يوم صالح»

يوم صالح (وصف عام)

↓

يوم فى دارة جلجل (الزمان والمكان)

↓

يوم العذارى (الزمان والأحداث والنسوة كمصطلح عام يقصد به جماعة العذارى) (يوم يولد كثافة شعورية)

↓

يوم عنيزة [الزمان والمكان والمغامرات والحادثة وامرأة معينة وتوتر وأول اتصال (قد يكون اتصالا جنسيا)] (يوم يولد كثافة شعورية) (زمن ماض ٣)

↓

زمن مع امرأة حامل ونسوة مرضعات (أو امرأة واحدة) زمن ماض (٤) ←

↓

يوم فاطمة (زمان ومكان وامرأة معينة) توتر ورفض (لا جنس) زمن ماض ٥ (يوم يولد كثافة شعورية)

↓

(يوم) بيضة خدر (زمان ومكان ومغامرة وأحداث) توتر خارجى وانسجام ، وظهور الجنس كمطلق (يوم يولد كثافة شعورية) زمن ماض (٦)

↓

امتداد وحدة فاطمة (توتر وألم دائم) كثافة شعورية أزلية .

---

١ - على الرغم من التوترات وانقطاع العلاقات ، لا تظهر دموع .

٢ - الكثافة الشعورية ذروية تنبعث من الذاكرة .

٣ - حركة الزمن غير منحسرة ، فتبدو اللحظات كلها حاضرة على مستوى واحد ، ومتوهجة تتكشف بصورة تدريجية عن ذروة الكثافة الشعورية .

٨-

يستحق تنظيم لحظات الزمن فى الحركة الثانية تحليلا مفصلا . وإذا كانت الحكاية فى الأعمال القصصية تمثل «طبقة ذات دلالة مستقلة تتشكل فى بناء يمكن فصله عن الرسالة الكلية وهى القصة (Le Recit)» ، فإننا نستطيع أن نقول كما قال كلود بريمون «Claude Bremond»«إن أى نوع من أنواع الرسالة السردية (وليس فقط الحكايات الشعبية) ، وبصرف النظر عن أسلوب التعبير الذى تستخدمه ، إنما تكشف عن المستوى نفسه بالطريقة نفسها»[١٣] . ويغرينا هذا فى ضوء العنصر الحكائى القوى فى بعض قصائد الشعر الجاهلى ، وهنا فى القصيدة الشبقية ، بأن نزعم أن «الرسالة السردية» لها دلالة مستقلة ، وأن الدلالة نفسها تعزى إلى عناصر سردية بعينها ، وذلك نتيجة ظهورها المتكرر فى الشعر الجاهلى . وعلى الرغم من ذلك لم يثبت أن معالجة القصيدة الشبقية أو أى مثال من أمثلة الأبنية متعددة الأبعاد (.M.D.S) فى الشعر الجاهلى بوصفها رسالة سردية تشتمل القصة فيها على دلالة مستقلة ، أدت إلى فهم خصائصها البنيوية أو التوصل ، فى نهاية المطاف ، إلى رؤ ية العالم التى تدل عليها . ففى القصيدة الشبقية - على سبيل المثال - نجد أن العناصر السردية المتنوعة لا تشكل حكاية . أما البنية الدلالية للقصيدة كلها فتستمد من حبكتها ، بمعنى [«كيف يصبح القارىء على بينة مما حدث ؟» وهذا يعنى أساسا «ترتيب ظهور (الأحداث) فى العمل نفسه»][١٤] . إن البنية الدلالية وظيفة لبناء السياقات الزمنية والتعارضات التى تشكلها هذه السياقات . وعلى ذلك فلا معنى إطلاقا لاختزال القصيدة إلى حكاية ذات دلالة مستقلة ، أو البحث عن وظائفها - فيما يقول بروب Propp [١٥] - التى تكشف عن بنيتها ، أو تكشف - بصفة خاصة - عن «معناها» الحقيقى . وأستطيع أن أقول إنه لا عدد الوظائف فى القصيدة ، ولا ترتيبها ، ولا ما يتعلق بطبيعتها ، قد ظهر متماثلا فى أى قصيدتين شملهما تحليلنا . وليس هناك قصيدة أخرى لها الوظائف التى تتكون منها القصيدة الشبقية ؛ ولو ظهرت وظيفة من هذه الوظائف فى قصائد أخرى ، فإن دلالتها البنيوية يجب أن تختبر فى ضوء علاقاتها بالقصيدة كلها .

تتولد الوظائف فى الحركة الثانية M. II للقصيدة الشبقية عن أربع «علامات»[١٦] تعمل فى أربعة سياقات زمنية مختلفة ، كما يتضح فى الشكل التالى :

الحركة الثانية

ليل ↓	فى لحظة	زمن الليل	(.TN)
ذئب ↓	فى لحظة	زمن الذئب	(.TW)
حصان ↓	فى لحظة	زمن الحصان	(.TH)
سيل	فى لحظة	زمن السيل	(.TF)

إن التتابع الأفقى يتمثل فى زمن/ليل ← زمن/ذئب ← زمن/حصان ← زمن/سيل . الوحدات الثلاث الأولى مقدمة بأداة «توليدية» هى «و» أو «رب» . وأقول توليدية بمعنى أنها تولد طبقة حديدة أخرى للبناء أو وظيفة جديدة . لكن العلاقات القائمة بين الأزمنة الأربعة ليست متتالية أو تاريخية (ولأنها كذلك فهى - من ثم - تختلف اختلافا جوهريا عن خصائص علاقات الوظائف فى القصص الخرافية كما وصفها بروب .)إن العلاقات غامضة تماما ، ولابد أن توصف لهذا السبب نفسه ، لا على أنها زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل ، لكن على أنها زمن الليل : زمن الذئب : زمن الحصان : زمن السيل . ومن الممكن تاريخيا أن يسبق زمن الليل زمن السيل أو يتبعه ، وهذا صحيح بالنسبة لكل زمن من هذه الأزمنة من حيث علاقته بالأزمنة الأخرى . وعلى الرغم من الغموض الذى يسود العلاقات التاريخية بين الأزمنة الأربعة فى القصيدة ، فإنها تقع فى نسخ القصيدة جميعها ، من حيث الشكل ، وفق الترتيب الذى ذكرناه آنفا . وبناء على هذا يمكننا رسم شكل موضح لهذه الأزمنة ، يكشف عن غياب المصادفة العشوائية بين ترتيبها الشكلى والفيزيائى وترتيبها التاريخى .

(أ) زمن الليل ← زمن الذئب ← زمن الحصان ← زمن السيل (معكوسة) .

(ب) زمن الليل : زمن الذئب : زمن الحصان : زمن السيل (غير معكوسة) .

تتولد الوظيفة البنيوية للأزمنة عن (ب) ولكنها تتصاعد وتتأكد عن طريق (أ) . بعبارة أخرى نقول إنه إذا كان (أ) و (ب) لا يتطابقان ولكنهما يشكلان تعارضا ، فإن ذلك أمر له أهميته ، كما أنه يجذب الانتباه إلى الأهمية البنيوية لـ (ب) . وهكذا تكون لـ (ب) قيمة دلالية ؛ وليست هذه القيمة تعسفية أو زائدة . ونسأل الآن ، ما الوظيفة البنيوية لترتيب كل من أ ، ب ؟

٨ - ١

تدفع «زمن/ليل» بصورة الليل كلحظة لا زمن لها فى افتتاحية الحركة الثانية . اللازمن وحدة تاريخية أو موضوعية أساسية لليل ، وهى أيضا وحدة دلالية ذاتية . الليل لا زمن له كوحدة تكوينية ؛ وذلك لأن سياقه الزمنى أو موضعه وارتباطه بالوحدات السابقة والتالية عليه أمر غير محدد . من الناحية الدلالية ، تصور الوحدة التكوينية «الليل» الإحساس بلا زمنية الليل ؛ إنها ليلة تبعث الحزن والألم ، وهى أيضا تطيل بقاءها عن طريق نفى إمكان التغلب على الألم ، حتى عندما يظهر ضوء النهار . وتتجسد لا زمنية الليل على المستوى الدلالى فى صور النجوم وقد شدتها حبال قوية إلى الصخور الصلبة . وعلى مستوى آخر تتجسد اللازمنية فى البنية الإيقاعية والصوتية والاشتقاقية فى الوحدات اللغوية ، كما سيتضح فيما بعد عندما ننظر فى نسق القافية وفى ظاهرة التشديد ، ونرى أنهما تعدان من الملامح البنيوية .

الفناء والبقاء إذن هما خاصيتان للحظة زمنية هى لحظة الألم والحزن ؛ وهما يشكلان ملمحا بنيويا للحظتين أخريين للألم والضياع فى القصيدة ، هما وحدة فاطمة ووحدة الأطلال ؛ وهما أيضا خاصيتان بنيويتان لزمن الألم والحزن ؛ زمن الحب وزمن اللحظة الجنسية فى الشعر الجاهلى على الإجمال .

إننا هنا أمام مفارقة مأساوية ؛ ففى شعر كهذا يسوده حس مأساوى بزوال الحياة وبالطبيعة الهشة لعالم الإنسان ومشاعره ، لا تكون اللحظة التى يسيطر فيها البقاء مؤكدا وجوده ، إلا لحظة البقاء لتجربة الألم المبرح والمأساة .

٨ - ٢

عند قمة زمن الليل يبدأ زمن الذئب متمثلا فى تجربة ماضية تربطها بزمن الليل علاقة غامضة ، تعمل لا بوصفها تعارضا مع زمن الليل ولكن بوصفها وحدة تكوينية لاحقة ، تضاعف من إحساس الشاعر بالخواء والخسران . فالشاعر والذئب كلاهما نحيف وضعيف ، وكلاهما يضيع ما كان قد حققه ؛ كلاهما عرف زمن الامتلاء والتحقق ، ولكنهما معرضان لطبيعة الزمن الزائلة . وهكذا فإنهما يفقدان زمن الامتلاء ، وينتهيان صفر اليدين . ويظهر الذئب هنا بوصفه مرآة لدخيلة الشاعر ، وتجسيدا حقيقيا للبطل الخاسر . إنه يعوى فى الخلاء ، فى وادى الخواء . ويتردد صدى هذه الصورة حاملا إحساسا هائلا باليأس . وسواء قصد «بجوف العير» المعنى الحرفى أو المعنى الأسطورى ، فإن التعبير يدل على اليأس ؛ وهو يأس أبعد غورا لو أخذناه بمعناه الأسطورى . وعلى الرغم من أن العلاقة بين زمن الليل وزمن الذئب تبدو غير محددة على المستوى التاريخى ، فإن الزمنين يشكلان روافد تتكثف فيها التجربة الأساسية للألم والخواء والخسران . ومن الملاحظ أن الزمن الأول يمثل وحدة **للطبيعة** ، وأن الزمن الثانى يمثل وحدة **لحياة الحيوان تتجسد فى** الذئب ؛ وهو صائد يتوقف بقاؤه حيا ، وبصفة كلية ، على براعته فى الصيد .

٨ - ٣

تبدو لحظة الخسران الآن وقد وصلت إلى قمتها ، وتظهر فى صورة الليل المخيم والصائد المخفق يحتويه تماما جوف حيوان . لكن هذا الاحتواء يتصدع فجأة بذكر الفعل : أغتدى ، الذى يعنى الانطلاق خارج الليل (فى حين أنه ما يزال ليلا) . وبينما كل شىء آخر يخيم عليه الليل ، ينطلق الشاعر على حصانه كى يصطاد فى الفضاء الرحيب .

إن الحصان صائد بدوره كذلك ، ولا شىء غير هذا . إنه ليس حصانا لمحارب (كما فى القصيدة المفتاح أو كما فى معلقة عنترة) ولكنه حصان شخص يبحث عن لحظة الحدة المطلقة الكامنة فى مشهد الصيد وما يشتمل عليه من سفح دماء الذبيحة والفرح بالطهى فى الصحراء المنبسطة . صحيح أن الحصان يظهر فى سياق زمنى ، ولكنه ينحى فى الحال خارج إطار الزمن . إن الصورة فى «بمنجرد» تستحضر الزمن: الماضى ـ الحاضر ـ المستقبل . أما الفعل الأول «أغتدى» فيستخدم فى صيغة المضارع ، على الرغم من أن سياق الزمن نفسه هو بالتأكيد الزمن الماضى . وبناء على هذا التفسير نجد أن وحدة الحصان تتعارض فى حدة مع الوحدتين السابقتين (الذئب ، الليل) ، وتتعارض كذلك مع الوحدات فى الحركة الأولى ، وهى الوحدات التى تشير إلى حدوث حركة ما بذكر فعل فى صيغة الماضى . أما الوحدة الأخرى الوحيدة التى تقدم ، وهذا مهم ، عن طريق فعل فى صيغة المضارع ، فهى وحدة السيل ، (كما هو واضح فى البيت رقم ٧١) . وأما صيغة المضارع (فى البيت رقم ٥٣) فتبدو فى موقع فاصل ، عندما نشاهد تطور صورة الحصان إلى مطلق خارج إطار الزمن . وتبدأ الأبيات التالية بفيض غزير يتراوح بين النعوت والجمل الاسمية ، أو أفعال فى صيغة الزمن المضارع واللازمنى . وتوضح القائمة التالية طبيعة الوحدات اللغوية :

البيت

٥٤ مكر مفر مقبل مدبر
كجلمود صخر
٥٥ كميت يزل . . .
٥٦ على الذبل جياش
كأن اهتزامه . . . غلى مرجل
٥٧ مسح
٥٨ يزل . . ويلوى
٥٩ درير
٦٠ له أيطلا ظبى (وأربع جمل مماثلة)
٦١ ضليع
٦٢ كأن سراته . . مداكُ
٦٣ كأن دماء . . عصارة

يختلف الجزء التالى من وحدة الحصان اختلافا تاما عما سبقها ؛ إذ يبدأ كل بيت من أبياتها (من البيت رقم ٦٤ حتى البيت رقم ٧٠) بفعل فى صيغة الماضى . وتتكرر الصيغة نفسها حتى نهاية وحدة الحصان وبداية وحدة السيل ، حيث يظهر الزمن الحاضر مرة أخرى .

وبناء على هذا فإن وحْدة الحصان تجىء منقسمة إلى نصفين ؛ يبدأ النصف الأول ، وهو الأطول ، من البيت ٥٣ إلى البيت ٦٣ ، ويبدأ النصف الثانى من البيت رقم ٦٤ إلى البيت رقم ٧٠ . إنهما يشكلان ، فى حقيقتهما ، تعارضاً بين الثبات والحركة العنيفة ؛ وبين ما هو خاضع للزمن واللازمنى . ولكن عناصر التعارض لا تعمل فى اتجاهات عكسية ؛ إنها لا تعمل بوصفها قوة مضادة ، ولكنها فى الحقيقة تتحرك فى اتجاهين مختلفين ، أحدهما أفقى والآخر رأسى ، وهما ، معا ، يخلقان صورة للحصان بوصفه ممثلا لمطلق القوة والحيوية . وتؤكد الحركة الأولى لا زمنية الحصان ، وتضعه فوق الزمن كتمثال للجمال والقوة والكمال . أما الحركة الثانية فتضعه فى الزمن كتجسيد لكثافة لحظة اللذة الحسية ، ولامتلاء الجسد بالنشاط ، والتوثب ، وروح الصائد . ويتجاوب الحصان هنا مع وحدتين سابقتين تشكلان إيقاعا دلاليا لشبكة معقدة من الأمانى المعذبة الخداعة ومن الجمال . إنه يشع إلى الوراء ، ويلقى بضوئه على وحدة الذئب . فالحصان حيوان صائد يصور بوصفه قمة يبلغها مشهد الصيد . لقد نجح فى تحطيم اللعبة . وهى الآن تشوى على النار وتفوح رائحتها مثيرة للحواس . والحصان يشع إلى الوراء كذلك على وحدة الشاعر/ العذارى . فالشاعر هنا والحصان يظهران فى مواجهة العذارى ويتعقبانهن ، وهما يصيدان ويتمتعان بمنظر الشواء . ويتوهج الدم واللحم والخمر من خلال البنية الدلالية فى الوحدتين ، فتصعدان لحظة الكثافة الحسية ، وتدفعانها إلى قمتها المطلقة . إن الحصان يغزو العذارى جسديا ، سافكا دماءهن ، فى حين يخفق الشاعر فى غزو العذارى اللاتى قابلهن .

ولكن وحدة الحصان تشع ملقية بضوئها إلى أمام كذلك ، فتستبق السيل فى صور مرتبطة بالحصان . وتظهر هذه الصور أولا فى «كجلمود صخر حطه السيل من عل» ، ثم تظهر فى :

«كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حَالِ مَتْنِهِ
كما زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بالمُتَنَزِّلِ»

ثم في قوله :

«على الذَّبْل جيَّاشٌ كأنَّ اهتزامَهُ
إذا جاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ»

وأخيرا كما في النعت «مِسَحٍّ» ، المشتق من المطر الغزير .

هكذا يقيم زمن الحصان توازنا مع زمن الليل وزمن الذئب ، فيمحو صور الإحساس بالخسران والخواء ؛ وهي الأحاسيس التي خلقها زمن الذئب في الحركة الثانية . إن قوى التوازن تتولد ، حتى هذا الموضع من القصيدة ، عن عالم الحيوان ، في حين أن الطبيعة لم تقم بعد بمهمتها على نحو يؤدي إلى نقض تأثير صورة الطبيعة في وحدة الليل . ولكن ذلك سيحدث في الحال ، عندما تبدأ وحدة السيل في اقتحام جسد القصيدة .

٨ - ٤

لقد حظيت وحدة زمن السيل منذ القدم بالإعجاب لما تشتمل عليه من سحر وجمال . ولكن هذا الإعجاب ظل ، لسوء الحظ ، بمعزل كلي عن القصيدة . ومن المحتمل أن يعزى سحر هذا الجزء من القصيدة لا إلى طبيعة وحدة السيل كوحدة مستقلة ، ولكنه يعزى إلى دورها البنيوي في القصيدة . ولعل وحدة السيل تتيح ، على مستوى اللاوعي ، تفجر قوى خفية ، وجوهرية ، هي قوى وحشية ، وبدائية ، وجنسية ، يعدل تفجرها مسار القصيدة ، ويضيف إليها مغزى جديدا عن طريق التفاعل مع الوحدات التكوينية الأخرى في القصيدة .

وفي ضوء ما ذكرت الآن لا تصبح الوحدة التكوينية المشتملة على السيل موضوعا محيرا في القصيدة الشبقية . ولقد أشار عدد من الباحثين ، منهم آربري ، على سبيل المثال ، إلى النهاية المفاجئة للقصيدة . ولكن النهاية ، في حقيقة الأمر ، غير مفاجئة ، وهي أيضا لازمة لبناء القصيدة نفسها . إنها طبيعية في إطار رؤية الواقع المتجسد في القصيدة ، مثلها في ذلك مثل حقيقة أن وحدة الأطلال هي الوحدة التكوينية الأولى في القصيدة . بعبارة أخرى نقول إن بنية القصيدة بنية غير معكوسة ؛ وكذلك فإن بنية الحركة الأولى وبنية الحركة الثانية غير معكوستين . ومع ذلك فإن عدم الانعكاس ليس خاصية للقصيدة بوصفها حكاية ، أو بوصفها تتابعا سرديا أو أسطورة . إنها خاصية للقصيدة تتيح تجسيد رؤيا ذاتية شديدة الخصوصية للواقع . رؤيا إنسان وعلائق ظروفه في مواجهة الزمن والمرت وهشاشة الحياة والعلاقات الإنسانية .

ويمكن بلورة وظيفة وحدة السيل بصورة أكمل عن طريق تحليل بنائها الداخلي . إن السيل يقتحم القصيدة بطريقة تماثل الطريقة التي قدم بها الحصان ، الذي يظهر في لحظة سكون ويوصف بأنه «قيد الأوابد هيكل» ويبدو الأمر كما لو كان الثبات أو السكون عند هذه النقطة ، حتى لو كان الثبات المجسد للنشاط والحيوية في صورتها المطلقة وقد تشكلت على هيئة تمثال عظيم الهيكل ، سوف يوهن من القوة العارمة للحياة التي يستحضرها الشاعر . إننا نستطيع ، بحق ، أن نرى أوجه تشابه عدة بين «أصاح ترى برقا» في وحدة السيل وصورة الحصان الذي يومض فجأة مثل البرق عبر الأفق وكأنه ذلك الحصان الأسطوري المجنح عند الأشوريين . إن البرق يومض في حين ينادي الشاعر رفاقه كي يشاهدوا قوته السحرية وهي تشق طبقات السحب ، ويقدم البرق في صورة أخاذة فيبدو كأنه «كَلَمْعِ اليَدَيْنِ في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ» . وتعد هذه الصورة واحدة من أروع الصور في القصيدة ، وربما في الشعر الجاهلي قاطبة . إن الغياب الواضح للتراسل بين حركة اليدين وومض البرق يولد فجوة دلالية لا يمكن عبورها إلا عن طريق افتراض وجود بعد أسطوري للصورة . إن اليدين تظهران ضخامة غير عادية ، وهما تنتميان إلى مخلوق ليس من عالم البشر . ويزيد التركيب النحوي الغامض للجملة من اتساع هذه الفجوة . فهل تتعلق «في حَبِيٍّ مُكَلَّلِ» بالأيدي أو بومض البرق ؟ وكيف نستطيع أن نقرر ما إذا كانت ترتبط بالأولى أو بالثانية ، إلا عن طريق الإشارة إلى المعايير التقليدية الخالصة ؟ ولو رفضنا مثل هذه المعايير لتعين علينا أن نقبل العبارة كأمر يتعلق بتلك الأيدي التي ترفرف في الأفق .

ومن ناحية أخرى نجد أن البعد الشعائري للسيل يتصاعد في البيت التالي ، فيرتبط البرق بمصابيح الراهب الذي يحافظ على ذبالتها مغموسة في الزيت كي تظل منيرة إلى الأبد . من المهم أن نقول إن كلتا الصورتين في صيغة المضارع ؛ ومثلما حدث في وحدة الحصان ، تنتقل الأبيات التالية إلى صيغة الماضي لتصور القوة الوحشية الجارفة للسيل ، وذلك قبل الانتقال مرة أخرى ، في آخر بيتين من القصيدة ، إلى الجمل الاسمية . وتؤكد صيغة الفعل في الماضي حقيقة السيل الغامرة (وهو أسلوب استخدمه القرآن الكريم في وصف يوم القيامة ، فاستخدم أفعالا تعود إلى مراجع حقيقية ماضية)[17] . وبناء على ما ذكرنا نستطيع أن نعزل استخدام صيغة الماضي بوصفها خاصية بنيوية في الحركة الثانية ، بسبب قيامها بوظيفة محددة تتعلق بتصعيد لحظة الكثافة على المستويين البصري والحسي . فالسيل غامر وشامل ؛ وهو يصل إلى كل شيء وكل مكان . ويبدو العالم كله وكأن السيل قد اجتاحه ، وهو يتحرك أفقيا ورأسيا . وتتسلق السحب قمم

الجبال ، وتطلق العنان للمطر الهتون الذى يجتاح كل شىء فى طريقه ، سواء كان مظهرا من مظاهر الطبيعة أو حياة الحيوان أو شىء من صنع الإنسان . إن الحيوانات المرتبطة بالجبال ، والتى تسكن قممها ، تضطر إلى الهبوط من فوق هذه القمم ، تماما كما كانت عنيزة تضطر للنزول من فوق ظهر راحلتها . لقد تحطمت المنازل ، وما عاد من شىء سوى الصخور ، وهى عناصر الفناء والثبات فى صورة الليل .

لقد تحولت الجبال إلى رجال شائخين تقتلعهم قوة السيل فى حين تبدو قمم الجبال والمياه تحوطها قبل أن يهبط السيل إلى قيعان الصحراء مثل عمود حلزونى (هل هو رمز على الذكورة ؟) . ومن الغريب أن يكون لحركة السيل إيقاع التلاحم الجنسى ، إنه يومض كالرغبة قبل أن يرتعد بسببها جسد الرجل وجسد المرأة ثم يرتفع إلى ذروة ، ثم ينحدر بعدها هابطا ومضاعفا الحركة كما يحدث لحظة التلاحم الجنسى . والمدهش أن النقطة التى يستقر عندها السيل تسمى «صحراء الغبيط» : والغبيط هى الكلمة نفسها التى استخدمت لوصف الإيقاع المتمايل للجمل عندما ركب الشاعر خلف عنيزة . أما السيل فيستقر كما يستقر التاجر اليمنى ببضاعته المزركشة . وتجسد الألوان ومضة الذروة الجنسية عندما تطير الطيور فى سماء مفتوحة وهى تغنى بفرح هائل كما لو كانت سكرى بخمور معتقة . هكذا تكون ذروة التلاحم الجنسى : لحظة صفاء كلى أونشوة ثملى ونغم ، ولحظة احتفاء بالسلام والانسجام فى مملكة الجسد .

تبدو الصورة الأخيرة فى القصيدة محيرة ولكنها قد تكون مظهراً آخر لقوة الحافز الجنسى ولحيوية الطبيعة . إن السباع يجتاحها السيل وقد غرقت مثل أنابيش العنصل (البصل البرى) . كذلك تجتاح الإنسان حدة لحظة الجنس والحيوية وتحرره من كل وعى ومن طبيعته الخاصة وروابطه كلها وعاداته التقليدية ، وتجعله طافيا على الماء مثل أنابيش البصل البرى . هكذا يظهر كل شىء خاويا مرا بعد انقضاء لحظة التلاحم الجنسى ، فالأنابيش عروق نباتات مرة المذاق . إنها ستنمو مرة ثانية عندما يعود كل شىء إلى طبيعته العادية . وتبدأ الدورة من جديد فالعروق تحتوى على جوهر هذه الدورة .

تلقى وحدة السيل بإشعاعاتها إلى الوراء على الوحدات الأخرى فى القصيدة مكونة بنية معقدة للغاية . إن وحدة الحصان تمهد للسيل ، وفى وصف الحصان «كجلمود صخر حطه السيل» نجد أن الصخرة والسيل عنصران أساسيان فى القصيدة . الصخر خلود والسيل حيوية وهما قطبا وجود الشاعر . السيل يأتى ليُصَعِّدَ هذين العنصرين ويؤكد غلبة الحيوية على كل شىء آخر عدا الصخر . إن الصخر وحده يبقى صلبا وخالدا .

يلقى السيل أيضا بإشعاعاته إلى الوراء على الوحدة الأولى فى القصيدة ، ليس على المستوى الدلالى ولكن على مستوى آخر . إنه يخلق قوة توازن للحيوية العارمة وللقوة الجوهرية التى تجتاح السكون والخواء فى الحركة الأولى . إن السيل لا يخلق توازنا مع الحركة الأولى وحدها ولكنه يطمس أثرها تماما ، مؤكدا غلبة الحدة سواء كان باعثها الحركة أو الحواس ؛ فالحدة هى القوة القادرة على مجاوزة هشاشة الحياة وانقضاء الزمن ، وقادرة على خلق البقاء والفرح والمعنى فى عالم أفسده الموت والتغير وتعرض الأشياء كلها للزوال .

والسيل ، بالإضافة إلى ذلك كله ، يلقى بإشعاعاته إلى الوراء على حركة المرأة حيث يلوح ذلك المخلوق الذى يمنح الخصب عقيما فى القصيدة الشبقية ، ولكن الطبيعة ، مانحة الخصب الأزلية ، ليست هكذا إذ يأتى المطر ليولد الخصب فى جسد الطبيعة التى تبدو تحولا للمرأة تستعاد به نعمة الخصب التى فقدتها تلك المخلوقة .

٩- خلق الثوابت

سوف أقوم الآن بفحص موجز لواحدة من الخصائص الأساسية المحيرة فى الشعر الجاهلى كله ، وهى خاصية مهمة كذلك بالنسبة للقصيدة الشبقية . سوف أطلق على هذه الخاصية : «خلق الثوابت» وسأقوم بارتياد مبدئى لطبيعتها .

نجد فى القصيدة الشبقية أن وحدتى «بيضة خدر» «والحصان» التكوينيتان لهما نوعية محيرة ، وهى التى أشرنا إليها من قبل . إن كلاً من هاتين الوحدتين تطمح إلى تقديم الحيوية والعرامة فى صورتها المطلقة . وتحكى الأولى قصة مغامرة تتضمن امرأة تعد تجسيداً كاملاً للحافز الشبقى ؛ أما الثانية فتحتوى على حيوان يصور على أنه تجسيد مطلق للحيوية والعرامة على المستوى الفيزيائى . ومع هذا فإن كلاً من حدتين المكونتين تبدو منقسمة إلى نصفين قد يظهران متناقضين . نصف تتخلله الحيوية ، وصور الحركة والحياة ، على حين يسيطر السكون على النصف الآخر ، سواء من حيث دلالته أو من حيث دلالته على مستوى طبيعة عناصره اللغوية وبنيته . وتظهر المرأة بعد البيت رقم (٣٠) لتتجمد فى كيان أبدى لا ينبثق عنه حياة على الإطلاق أو نشاط . وتتصف الصور المستخدمة لتصور جمالها بالسكون

(شجر النخيل ، مرآة ، غزال لا يتحرك ، نباتات ، مصباح ، بيضة نعام) ؛ أما الحصان فهو مجمد فى صيغ لغوية لا توحى بالحركة والحيوية بل بالسكون واللازمنية . أهذه تناقضات أم من الممكن تفسيرها بمصطلحات أخرى ؟

نجد فى وصف حالة السكون لدى المرأة والحصان أن كلمة لا زمنى أو أبدى قد استعملت فى الحالتين . وفى الحقيقة هذه الكلمة هى المفتاح فى كلتا هاتين الوحدتين التكوينيتين ، فالحالة المسيطرة ليست السكون ولكنها اللازمن ؛ إذ يتحول كيان ما إلى لازمن مطلق متنقلا فى مواضع معينة من القصيدة بوصفة ثابتا لا يهزه الزمن أو يحطمه . وتتحول المرأة والحصان إلى ثابتين يحتلان موضعين مركزيين فى القصيدة . يظهر الموضع الأول فى الأبيات (٣٠ - ٤١) ويحتل مركز القصيدة ، بينما يحتل الموضع الثانى قلب الحركة الثانية فى القصيدة ويظهر فى الأبيات (٥٣ - ٧٠) .

ويشكل بناء الثابت الأول ، وهو المرأة ، القوة الرئيسية التى تحدث توازنا مضادا للعلاقات الهشة الموصوفة فى الحركة السابقة فى القصيدة . أما بناء الثابت الثانى وهو الحصان فيشكل قوة توازن للوحدتين السابقتين وهما وحدة الليل ، ووحدة الذئب . وهكذا يكون بناء الثوابت تجليا أخاذا للحنين اليائس الذى يتوق إلى إيقاف هشاشة حياة الإنسان ، أو العلاقات الإنسانية ، وعبث ما يقوم به الإنسان من سعى وجهد . إن التحقق من أن مرور الزمن حتمى ، وأن كل ظاهرة فى الوجود تسكنها الحياة إنما هى زائلة ومعرضة للتغير ، وأنه لا شىء باق إلا الموجودات الصلبة فى الطبيعة ، وهى الموجودات التى لا تحمل داخلها بذرة الحياة . وقد ولّد مرور الزمن فى اللاوعى (بل ربما فى الوعى) عند الشاعر الجاهلى رغبة حارقة لتجميد الزمن ، وتثبيته ليصبح له حضور لا ينقضى أبدا . هذه الشهوة اللازمنية توضح تلك الصور الأخاذة مثل صورة الشَّنْفَرى حين يصف السقف فوق رأسه ورأس محبوبته لحظة تبادل الحب فيقول :

فَبِتْنا ، كأنَّ البَيْتَ ، حُجِّرَ فَوْقَنا
بريحانةٍ ، رِيحتْ عِشاءً ، وطُلَّتِ

إن الصورة المحورية هنا تدور حول كلمة «حُجِّرَ» (وتعنى تحول إلى حجر،صار متحجرا) ففى لحظة النشوة يبدو الزمن أبديا وسرمديا إذ يهزمه الحبيبان متجاوزين طبيعته الزائلة . ولا تتسم هذه المجاوزة بسمات التجربة الصوفية ، وإنما يتولد عنها رؤية للواقع كشىء ثابت يتحول إلى صخر أو حجر . إن هذا التحول إلى حجر ، هذه الصخرية هى الرمز المطلق لما هو سرمدى ومجاوز للزمن وللألم المبرح ولحتمية التغير ؛ ولكن التحجر يعنى اللاحركة لأن كل حركة حياة ، ولذلك فإنها تحمل بذور الموت (قارن هذا بالرحلة فى القصيدة المفتاح) . إننا نستطيع أن نقول إن تحويل الأشياء إلى حجر يعد واحدا من أهم التحولات وأكثرها تأثيرا فى خلق الحياة وتجسيد القوة القادرة على إنكار حتمية الموت فى الشعر الجاهلى ؛ ومن ثم فإننا نجد الأحجار تنصب فى لحظة الموت (تمثل الأحجار المقامة فوق قبر صخر فى رائية الخنساء فى رثاء أخيها ، والأحجار فوق القبر فى معلقة طرفة أمثلة رائعة لما نقول) . إن التحجر بوصفه تجسيدا لبناء الثوابت يظهر فى أشكال طبيعية أخرى مثل الصخور والجبال ؛ فوصف الجمل ، على سبيل المثال ، يتردد بكثرة فى الشعر الجاهلى ، والجمل له هيئة الجبل . ومن خير الأمثلة على هذا تلك الصورة التى أبدعها أبو دؤاد الإيادى :

إبلى الإبل لا يحوِّزها الرا
عون مج الندي عليها المدام
فإذا أقبلت تقول أكام
مشرفات فوق الأكام أكام[١٨]

وكذلك يعد الوصف المستقصى للناقة فى معلقة طرفة ، وما يحفل به من صور الحجر نموذجاً مثاليا على هذه الظاهرة التى نناقشها . إن طرفة إذ يصور ناقته «كقنطرة الرومى» يجعل منها قوسا ثابتا يغالب الزمن والموت . ويكثر ظهور الثوابت كلما لجأ الشاعر إلى تصوير طبيعة الحياة الهشة كما تتجسد فى وحدة الأطلال . إننا غالبا ما نرى صور أشجار ضخمة تظهر عن بعد عندما يبدأ رحيل الحبيبة . ونجد عند لبيد مظهرا رائعا لهذه الظاهرة نفسها حين يصور الناقة كصخر ، ثم يظهر الشجر فى الحال وسط السراب ووسط العتمة التى تغلف الواقع وتجسد زواله .

إن الشاعر عندما يدفع بصور المرأة والحصان لتقتحم القصيدة الشبقية بوصفها رموزا للقوة والحيوية ، وحدة الإثارة ، ثم ما يلبث أن يجمدهما فى صور ساكنة ، يكون ذلك منه محاولة مستميتة لبناء ثوابت مجاوزة لحدود الزمن ومجمدة له . إن الشاعر ، فى حقيقة الأمر ، يكتنه بعدين جوهريين من أبعاد هذين الكائنين هما حيويتها وطبيعتها الأبدية الثابتة . وبهذا يكون قد أقام منهما رموزا مطلقة لما هو سرمدى ومجسد للحيوية وللكمال والحقائق الباقية خارج الزمن فلا تكون عرضة لقوى التغيير ، فكل ما هو مطلق هو ، تحديداً ، أبدى.أما النسبى فهو وحده خاضع للزمن .

إن الشاعر بتصويره المرأة والحصان على أنها من الثوابت

اللازمنية يؤكد ، فى الوقت نفسه ، الطبيعة الأبدية للقوى التى يجسدانها . إنه يؤكد أبدية الحافز الجنسى ، وتمثله المرأة ، والكثافة الشعورية التى تتولد عن البحث المغامر لإشباع هذا الحافز ؛ أما بالنسبة للحصان فإنه يؤكد لازمنية الحيوية والنشاط والإثارة التى تتولد عنه خصوصا فى مشهد الصيد . ويؤكد الشاعر ما هو أهم من ذلك إذ يقيم تفاعلا بين المرأة والحصان فيجعل أحدهما يلقى بضوئه على الآخر بصورة يتم فيها انصهار النشاط العارم والحيوية المتدفقة وطقوس المغامرة مع الحافز الجنسى . وهكذا تشع الكلمات فى وحدة الحصان بإشعاعات الجنس وبالبحث عن إشباع هذا الدافع . إن الحصان المغطى بالدم يندفع وسط مجموعة من العذارى يلبسن « ملاءً مذيلاً » ، ويندفع كذلك بين بقرة وذكرها ، فيفصلها ، ويظل حتى النهاية منتصباً بقوة وعلى أهبة الاستعداد لحركة جياشة تبدأ من جديد .

-١٠

لقد أشرنا من قبل إلى انصهار الحيويةوالسكون ، فى صورة الحصان . وسنطور الآن هذه الملاحظة فنقدم تحليلا مفصلا للبنية فى وحدة الحصان .

تتكامل صورة الحصان فى سبعة عشر بيتا تعد من بين أروع الأبيات فى الشعر الجاهلى . وترجع روعتها الشعرية إلى أسباب يظهر أولها فى الوظيفة البنيوية للصورة التى تطورها الأبيات فى القصيدة الشبقية ، ويرجع ثانيها ، إلى خصائصها البنيوية . وتظهر خصيصة منها فى التداخل بين حركتين سيمفونيتين متجاوبتين على نحو شديد الرهافة لكنه يكشف فى الوقت نفسه عن تشابك بالغ التعقيد . إن الحصان ، كما قدمت فيما سبق يظهر ، فى القصيدة الشبقية ، بوصفه شيئا ثابتا ، وهو ، بسبب كماله وكونه رمزا مطلقا ، يستطيع مجاوزة الهشاشة والزمن . يظهر الحصان كذلك مجسدا قوة ونشاطاً وحيوية هائلة هى قوة للسكون والموت ، ويحقق (عن طريق طاقته المتفجرة وإقدامه على المغامرة) ذروة الحدة العاطفية والحسية . وهكذا يجسد الحصان نوعا من التضاد الثنائى ، ويقدم ثنائية تكاد تكون تناقضا ؛ إذ تحتوى فى الوقت نفسه على هذين الرمزين مجتمعين . إن الحضور المتزامن للجانبين فى هذه الثنائية يتمثل بصورة أخاذة فى التفاعل وفى الظهور الذى يكاد يكون متزامنا للوحدات الأساسية المشكلة للمعنى فى الأبيات التى تؤلف وحدة الحصان . وبدلا من تقسيم الوحدة إلى طبقتين ؛ إحداهما تطور جانب الحيوية ، والأخرى تصور جانب القوة والصلابة واللازمنية ، فإن القصيدة الشبقية تسمح لكل جانب بأن يشع من خلال الآخر ، عن طريق تبادل التعارضات التى تحول دون تشكل صورة ساكنة للحصان . يتضح ما نقول فى ترتيب الوحدات الأساسية فى الجداول التالية فى طبقتين إحداهما تمثل الحيوية ، والثانية (بالخط الأسود) تمثل السكون . وتقع وحدة الحصان كلها بين قطبى هذه المعارضة التى تحتل مواضع متماثلة (البيتان ٥٣ - ٥٤ يمثلان صورة الحيوية ، أما البيتان ٦٩ -٧٠ فيمثلان صورة السكون واللازمنية) .

حيوية - حركة

البيت	
٥٣	أغتدى بمنجرد قيد الأوابد
٥٣	**قيد الأوابد هيكل**
٥٤	مكر مفر مقبل مدبر معا
٥٤	**مكرّ مفرّ**
٥٤	كجلمود صخر حطه السيل من عل
٥٥	**كميت**
٥٥	يزل اللبد . . كما زلت الصفواء بالمتنزل
٥٦	على الذّبل جياش كأن اهتزامه
	إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
٥٧	مسح
٥٧	**مسح**
٥٨	يزل الغلام الخفّ عن صهواته
٥٨	ويلوى بأثواب العنيف المثقّل
٥٩	درير
٥٩	درير كخذروف الوليد
٦٠	**له أيطلا ظبى**
	له ساقا نعامة
	تقريب تتفل
٦١	ضليع . . . سدّ فرجه بضاف
٦١	**كأن سراته قائما مداك عروس أو صلاية حنظل**
٦٣	كأن دماء الهاديات . . . عصارة حناء
٦٤	**فعنّ لنا سربٌ كأن نعاجه عذارى دوار**
٦٤	**كأن نعاجه عذارى دوار**
٦٥	فأدبرن
	كالجزع المفصل بينه
٦٦	فألحقه بالهاديات
٦٦	جواهرها فى صرّة لم تزيّل
٦٧	فعادى عداءً
٦٧	**ولم ينضح بماء فيغسل**
٦٨	فظل طهاة اللحم
٦٨	**فظل طهاة اللحم**
٦٩	ورحنا
	يكاد الطرف . . تَسَهّل

٧٠ فبات عليه سرجه ولجامه
وبات بعينى قائما غير مرسل

سكون – صلابة

يتحقق الامتزاج بين الحيوية والسكون (أو الصلابة) على مستويات أخرى ، اثنان منها هما :

١ – مستوى بنية الخصائص : وهذه تصل إلى رهافتها القصوى فى البيت الذى يتوسط القصيدة وهو البيت رقم (٦٠) وتظهر فى تماثل تركيب الجمل الاسمية الأربع فى البيت (هناك وحدة واحدة فحسب ، هى كيان متجانس متكامل) لكن الجملتين الأوليين اللتين تشغلان الشطر الأول تركزان على الخصائص الجسدية ، اليدين والرجلين . أما الجملتان الأخريان (وهما فى الشطر الثانى) فتركزان على خصيصة الحركة (أساسا وظيفة اليدين والرجلين) . وعلى ذلك فبناء البيت يظهر على النحو التالى :

سكون (صلابة)	له أيطلا ظبى
	له ساقا نعامة
حركة (حيوية)	له إرخاء سرحان
	له تقريب تتفل

إن الامتزاج الكامل والتوازن المتحقق فى هذا البيت يمكن أن يفسر ما حظى به من إعجاب شراح الشعر العربى بصرف النظر عن حقيقة أنهم أرجعوا جمال هذا البيت إلى ملمح سطحى حين قالوا إن امرأ القيس قارن أربعة أشياء بأربعة أشياء أخرى بتركيز وكثافة ملحوظتين .

٢ – مستوى لغوى خالص يرتبط بطبيعة اشتقاق الكلمات ، وهنا يتألق امرؤ القيس فى استخدامه النعوت الشرية (مكر ، مفر ، مسح ، درير) . يشير المضمون الدلالى للنعوت الثلاثة الأولى إلى الحركة والسرعة ، ولكن شكلها يوحى بالصلابة والسكون ، وذلك عن طريق بنائها ذاته (تتحول صيغة المبالغة فى اسم الفاعل وأصلها على وزن مفعل إلى صفة ، وتدل الصفات كلها على الديمومة من حيث هى خاصية) . وفى قوله «درير» نشاهد تألقا مماثلا ، إذ يوحى البناء الاشتقاقى بوجود صلابة مطلقة ، أما المضمون الدلالى فيوحى بسرعة وحيوية مطلقتين . ويظهر هذا المنحى التقنى فى استخدام التعارضات الكامنة فى الخصائص اللغوية للكلمات منذ مطلع وحدة الحصان فى تلك الصورة المشعة «قيد الأوابد» وهى الصورة التى نال بها الشاعر ثناء وإعجابا فائقا على امتداد تاريخ الثقافة العربية .

– ١١ –

ويمكن توضيح الطبيعة المزدوجة للنسيج المتداخل فى وحدة الحصان بمقابلتها بوحدة (بيضة خدر) وهى التى تصعد اللحظة الحسية من خلال المغامرة والمخاطرة واحتمال وقوع الموت وتتشكل تمثالا للجمال مطلقا . إن الجانب الأول سردى خالص يصف بإيجاز كيف استطاع الشاعر أن يخرج المرأة من خيمتها . أما الجانب الثانى فهو مركز الاهتمام فى الوحدة ويشغل معظمها . وتنعكس طبيعة الوحدة فى الفصل الحاد بين عناصر لغوية تصف الحركة وعناصر أخرى تصف السكون واللازمنية فى الحركة ذاتها وفى صورة التمثال . ويوضح الجدول الآتى هذه الجوانب فى بنية الوحدة :

الخبر (فعل ماض + حال)
تحول ← فعل ماض + مفعول به + (شرط)
شرط – ظرف + جملة اسمية + تكملة
↓ فعل ماض + ظرف حال (فعل ماض + مفعول به) + تكملة
أداة ربط (الفاء) ↓ فعل ماض (حديث ، امرأة) + تكملة
↓ فعل ماض (حدث ، رجل) + فعل مضارع + مفعول به
↓ ظرف + فعل ماض + فعل ماض + صفة
فعل ماض + مفعول به + فعل ماض + صفة (فى حالة الإضافة)
تحول ← صفة + صفة + صفة (فى حالة الإضافة) + جملة اسمية
تحول ← فعل مضارع + فعل مضارع + عبارة يحكمها جار ومجرور
[جملة اسمية ← ف مضارع]
تحول ← جار ومجرور [تشبيه + ظرف (صفة) شرط]
جار ومجرور [ثلاث صفات + تشبيه (صفة)]
أداة ربط (الواو) ↓ جملة اسمية (صفة)
جار ومجرور [صفة + تشبيه + صفة . (صفة)]
↓ جار ومجرور [تشبيه + صفة – (صفة)]
أداة ربط (الواو) ↓ فعل مضارع + فاعل + جملة اسمية
فعل مضارع + حرف جر (صفة) + تشبيه (فى حالة الإضافة)
فعل مضارع + مفعول به + حرف جر + تشبيه (إضافة وصفة)
↓ حرف جر+فعل مضارع+فاعل+تكملة+شرط
تحول إلى جار ومجرور ← حرف جر + مجرور وإضافة + تكملة + فعل ماض + فاعل (حالة الإضافة) + صفة

وتنتهى الجملة بمقولة مفتوحة ، هى فى الحقيقة ملاحظة وصفية أخرى ، دون عودة إلى عنصر الحكاية . وتشير الجملة بوضوح إلى رَجل يحملق بوَلَهٍ فى تمثال امرأة . وتكتسب المواضع المميزة هنا بكلمة «تحول» أهمية خاصة لأنها توضح التطور النحوى للوحدة ؛ إذ يظهر البيت الذى ينتهى بتركيبة نحوية كما لو كان يوحى بأنه بداية البيت التالى . (قارن بالبناء النحوى فى وحدة الحصان) وسوف يوضح جدول هذه الوحدة التراسل الوثيق إلى جانب الاختلافات بين الوحدتين .

- ١٢ -

تتولد بنية القصيدة الشبقية على المستوى الشكلى عن طريق ثابتين لغويين يشكلان تعارضا ثنائيا يظهر فى الأمر (أو النداء) والأداة : (واو رُبّ) وتعنى دعوة للقيام بفعل ، أو فعل تم القيام به من قبل وأصبح ذكرى . يتضمن الأمر والنداء ثنائية أنا/الآخر على حين تشكل (واو رب) العام فى مقابل الخاص . وتتولد الحركة عندما يستعمل الشاعر أحد هذين العنصرين الشكليين للبنية . ويمكن وصف القصيدة على أنها سلسلة من الوظائف تأخذ الترتيب التالى :

١ - فعل أمر	(فى الأبيات١ - ٩ فى صيغة المثنى)
٢ - واو رب	(على الرغم من أن «رب» تقع هنا بدل «على» أكثر من كونها «واوا» (ذكر الرواة أن هذه المواضع الثلاثة تشير إلى هذه الحادثة التاريخية نفسها ، أما القصيدة نفسها فلا تفرض مثل هذا التفسير) .
٣ - واو رب	(الأبيات ١١ - ١٢)
٤ - واو رب	(الأبيات ١٣ - ١٧)
٥ - واو رب	(الأبيات ١٨- ٢٢ ، ٤٢ - ٤٣)
٦ - واو رب	(الأبيات ٢٣ - ٤١) (لاحظ أن هذه الواو تحتل قلب القصيدة . ويتولد عنها ، وهذا مهم ، وحدة «بيضة خدر»
٧ - واو رب	(الأبيات ٤٤ - ٤٨)
٨ - واو رب	(الأبيات ٤٩ - ٥٠)
٩ - واو رب	(الأبيات ٥٠ - ٥٢) .
١٠ - واو رب	(الأبيات ٥٣ - ٧٠ قبل فعل)
١١ - فعل أمر	(منادى ، ٧١ - ٨٢ ، فى صيغة المفرد)

تقع القصيدة من الناحية اللغوية بين جملتين تتضمنان فعل أمر/منادى ، تكونان الجمل التى تتولد عنها الوحدتان التكوينيتان الأطلال/السيل . قد تحتوى المادة المكونة لجملة ما على جملة من النوع المقابل ، ولكن هذا يحدث مرتين فقط ، وكذلك فى حالة وجود (واو رب) مع فعل الأمر كجملة ثانوية ، فى هذه الحالة يظهر فى البيت القافية الداخلية أو ما يسمى بالتصريع (إذا وقع فى البيت الأول من القصيدة) وتكون القافية الداخلية ، بناء على هذا ، خاصة بنيوية تحدث عندما يفقد نوعا الجملة المولدان لبنية القصيدة استقلالها ، فيصبح أحدهما جملة فرعية للآخر . وتظهر القافية الداخلية فى البيت رقم (١) حيث تظهر عادة بكثرة وحيث يولد فعل الأمر (قفا) الجملة النواة ، ثم تظهر مرة أخرى فى البيت رقم (١٩) وتتولد عن المنادى/الأمر ، فى سياق جملة تتولد من (واو رب) فى البيت رقم (١٨) . ولا تظهر القافية الداخلية مرة أخرى حتى البيت رقم (٤٦) حيث تقع فى موضع مماثل : نداء وأمر فى نطاق (واو رب) فى البيت رقم (٤٥) . إن وجود صيغ للمنادى فى القصيدة لا يتبعها قافية داخلية يدعم ، فى حقيقة الأمر ، تفسير الظاهرة التى نناقشها هنا ، وهى أن المنادى فى هذه المواضع لا يكون متبوعا بأمر ولا يقع فى نطاق وحدة تكوينية تتولد عن (واورب) . ويشكل البيت رقم (٧١) مثالا واضحا ، فالمنادى يولد وحدة جديدة ولا يعد جزءا من وحدة (واو رب) . أما وجود شىء قريب من القافية الداخلية فى البيت رقم (٢٠) ، وبصفة خاصة «قاتل/يفعل» فإنه لا يضعف من التفسير الذى نقدمه هنا ، فمن ناحية لا تشكل هذه الكلمات قافية داخلية بالمعنى الدقيق («قاتل» لا تقبل على إنها قافية فى القصيدة بسبب حركتها الطويلة) ومن ناحية أخرى ، تقع فى نطاق (واو رب) وتشتمل على منادى فى شكل أنا/أنت ، بمعنى مخاطبة الآخر . ولابد من أن نؤكد أن تقسيم القصيدة إلى أقسام تتطابق مع الأماكن التى تظهر فيها القافية الداخلية سوف يؤدى إلى خلق عمل لا معنى له ، ولكن القافية الداخلية تتولد ، كما أكدنا فيما سبق ، عن طريق تداخل نوع من أنواع الجملة النواة مع جملة أخرى ، ومن ثم تشكل جزءا من جملة تقع بدايتها قبل البيت الذى تظهر فيه القافية الداخلية ، وبناء على ذلك يتعذر وجود تقسيم دلالى على امتداد الأبيات التى تظهر فيها القافية الداخلية . ومن ناحية أخرى ، توجد وحدات مثل وحدات الذئب ، والحصان ، والسيل ، وهى لا تتضمن قافية داخلية على الرغم من أنها من الناحية الدلالية وحدات تكوينية مستقلة ، ومن ثم ، نظريا ، يمكن فصلها وحذفها من القصيدة . والنتيجة التى نخلص إليها هى أن النظرية التى تقول إن القافية الداخلية هى خاصية البيت الأول للقصيدة الجاهلية نظرية غير صحيحة . وافتراض أن القصيدة تتألف من مقطوعات شعرية مستقلة ، وصلت بعضها إلى بعض عن طريق النقل الشفهى وشكلت القصيدة فى وقت لاحق هو افتراض غير صحيح كذلك .

- ١٣ -

فى إمكاننا الآن أن نتناول بالتحليل بنية الوحدات التكوينية فى القصيدة الشبقية من خلال منظور أكبر ، ويمكن كذلك جذب أطراف خيوط النسيج المتعددة،سويا ، ويمكننا أن نكتشف ديناميات البنية على مستوى القصيدة كلها . ولنرجع الآن إلى فكرة النظر إلى القصيدة على أنها جملة : لقد أصبح واضحا أن الجملة تتألف من أربع وحدات ، وحدة (أ) التى تتحرك على مستوى الزمن الحاضر ، وتصف الأطلال وانحسار الحياة فيها ،وتقابل بين حدة الاستجابات العاطفية للـ «أنا» وبين المجال الوسيط ، وهى استجابة تعبر عن البعد الأخلاقى للذات الجماعية (الأبيات ١ - ٩) وتظهر لغويا فى أفعال الأمر والنهى . وتشكل وحدات M و Nحجة وحجة مضادة ، موجة وموجة مضادة وتكشف الواقع وتعارضاته ، وتصعد جوهر الحدة ، والمغامرة ، والجنس ، ولحظات مجابهة الموت ، وتأسيس المطلقات ، وتكون بهذا محاولة لإنقاذ الحياة من هشاشتها والزمن من زواليه . وتتماثل وحدتا M و N من حيث البنية النحوية الأساسية ، وإن تشكلت هذه البنية فى كل وحدة منها من شكل من الشكلين الممكنين لهذه البنية ، وهى بنية (واوَرُبَّ) وتتحقق فى اللغة فى شكل من شكلى (M) وهما ورُبَّ يوم (الذى يمكن إعطاؤه رموز : WRN أو شكل Nوبيت (الذى يمكن الرمز إليه بـ WN) وتؤسس القصيدة الشبقية وحدتيها الثانية والثالثة من العناصر التالية :

M = WRN
WRN
WRN
WRN
WRN
N = WN
WN
WN
WN
WNV*

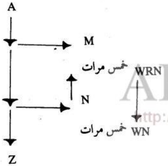
الترتيب الحقيقى لهذه العناصر يظهر كما يلى :

M = WRN
WRN
WRN
WRN
N = WN
WRN
WN
WN
WN
WNV

ويظهر فى هذا الترتيب درجة مهمة من التفاعل فى وقوع WN مرة واحدة فى سياق WRN ووقوع WRNمرة واحدة فى سياق WN وترجع أهمية هذا التفاعل إلى أن وقوع WRNفى سياق WN يمثل وحدة أولية داخل وحدة « فاطمة » الفرعية ويقع بين وحدتى «بيضة خدر» و «الليل» . ويتوسط بذلك بين هاتين الوحدتين المتعارضتين،ويمنع إقحامهما الواحدة إلى جانب الأخرى من أن يبدو كاملاً،ويمنع القصيدة من أن تقع فى حركتين غير مرتبطتين بصورة كلية . وهكذا تتوسط WRN بين «بيضة خدر» وبين «الليل» فتتقاطع حالة الوجود التى تسود وحدة « فاطمة » معهما مؤكدة الطبيعة الأزلية لحزن الشاعر والتوترات الموجودة فى حياته، وتمهد بذلك لصورة الليل بوصفه تجسيدا للحزن الدائم والتوتر وفقدان الأمل .

ويرمز للوحدة الأخيرة فى القصيدة بـ Z وهى كالوحدة الأولى خالية من WRN ومن WNكذلك ؛ ومن ثم يكون لدينا النظام البنيوى التالى :

جملة القصيدة الشبقية



إن التناظر المطلق بين M و Nمهم إلى حد كبير من الناحية البنيوية ؛ فهناك خمس مرات تتكرر فيها WRN وخمس مرات تتكرر فيها WN . ويظل هذا التناظر كاملا حتى على مستوى تقديم التعارضات الثنائية صالح/غير صالح ، توتر/انسجام ، خسارة/كسب (أو P/non-P) فتظهر P فى خمس وحدات فى حين تظهرnon-P فى خمس وحدات أخرى .

وقد يبدو عند هذه النقطة أن القصيدة التى بدأت على نحو يترك انطباعا بأنها محاولة لتحقيق توازن داخل الذات عن طريق السماح للذاكرة باستحضار لحظات انقضت فى الزمن الماضى ، قد تجاوزت فى الحقيقة هذه النقطة لتقوم بنفى التوازن وإثبات غلبة الحيوية ، والحدة ، واللازمنية على البلادة ، والرتابة والموت ، ويتم ذلك عن طريق وضع وحدة Z كنهاية لحركاتها جميعا ، ولكنها تكشف فى الوقت نفسه عن وعى مؤلم بمفارقة ضدية أساسية : هى أنه فى حين أن الحدة وروح المغامرة يواجهان

* حرف [V] اللاتينى يعنى Verb ويشير إلى البيت وقد « اغتدى . . . الخ »(التحرير)

الهشاشة والموت ويتجاوزانها ، إلا أنهما يحطمان الحياة، ويزيدان إبراز هشاشتها .

وتتخلل هذه المفارقة الضدية القصيدة كلها وتصل إلى نقاطها الذروية فى كل موضع فيها حيث تسيطر الحيوية والحدة . إننا نشاهد ظهور الموت ، أو المخاطرة بانتهاك حرمة الآخر ودفعه إلى اتخاذ رد فعل عنيف وذلك فى المواضع التالية :

يوم العذارى (عقر المطية) ، يوم عنيزة ، يوم بيضة خدر ، منظر الصيد فى وحدة الحصان ، دمار الطبيعة (الأشجار والحياة الحيوانية) والثقافة (المنازل التى يصنعها الإنسان) وأهم من ذلك صورة موت الوحوش ـ الأسود وجثثها الطافية على مياه السيل ، باعثة على إحساس بالموت والمرارة (صورة « أنابيش عنصل ») . وتجىء هذه الصورة فى خاتمة القصيدة الشبقية .

١٤

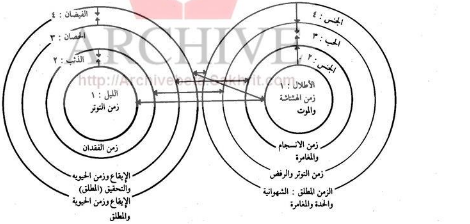
لقد خلصت فى تحليلى للقصيدة المفتاح إلى أن بنية هذه القصيدة تعد بنية مفتوحة ، وقابلت بينها وبين البنية المغلقة أ ← ب ← جـ ، ونرى فى القصيدة الشبقية مظهرا معقدا آخر من مظاهر البنية المفتوحة ، ولكن العلاقات بين شرائحه تختلف عن تلك العلاقات السائدة فى القصيدة المفتاح ، إذ تتحرك البنية المفتوحة هنا بطريقة دائرية ، فيتولد عن كل دائرة دائرة أخرى ، وكما يبدو فى النهاية فإننا نفاجأ ببدء سلسلة أخرى من الدوائر ترتبط كل دائرة منها ارتباطا عموديا بالدائرة التى تليها ، ولكنها ترتبط أفقيا كذلك بالدائرة التى تتفق معها فى الانفجار السابق للدوائر ، وتشكل أحيانا ما يكوّن أساسا نوعا من الوحدة التكوينية الكلية . ونستطيع ، نظريا ، أن نضيف سلسلة أخرى من الدوائر فى النهاية ، ولكن ذلك لن يحدث لأن الدائرة الأخيرة لها وظيفة فى ارتباطها بما يلى :

١ - الدوائر السابقة عليها فى حركتها الخاصة .

٢ - الدائرة الأخيرة فى الحركة السابقة .

٣ - الدائرة الأولى فى القصيدة .

وهكذا نحصل على الأشكال التالية :



الحركة الأولى

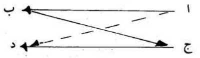
(كل الوحدات والتقابلات تشتمل على بشر)

وتعمل البنية المفتوحة فى الحركة الأولى على النحو التالى :

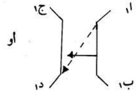
جملة (أ) تتولد عنها جملة (ب) التى هى عكسها ، وجملة (ب) تقود إلى جملة (ج) التى تتولد عنها (د) وهى عكسها . ويمكن كذلك أن تكون (أ) تتولد عنها (د) .

الحركة الثانية

(كل الوحدات تشتمل على الحيوانات والطبيعة)



فى حين أن جملة ($أ_1$) فى الحركة الثانية متبوعة بجملة ($ب_1$) التى تماثلها . وكلتاهما تولد جملتى $ج_1$ و $د_1$ وهما تتعارضان مع كل من $أ_1$ و $ب_1$:

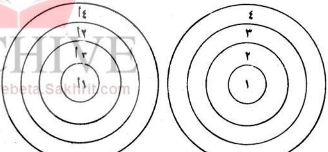


أو أ١ + ب١ + ج١ + د١

ويمكننا من الناحية اللغوية أن نرى هذه الجمل مرتبة على النحو التالى :

توجد أ١ ⟷ وكانت هناك ب . وتوجد ج ⟷ وكانت هناك د . وكانت هناك أ١ وب١ ⟷ وكان هناك (أو هناك الآن) ج١ + د١ ولكن التوافق بين أ و أ١ ، ب و ب١ إلى آخره ليس هو كل شىء : إذ إن صيغتى ج١ ود١ ليستا مثل ج و د على الرغم من أن د١ قريبة جدا من د١ ، على حين أن ج و ج١ ليستا قريبتين . وهذا بسبب أن ج ، ج١ تنتميان إلى الأقطاب المتعارضة فى التجربة .

وكان من الأفضل أن يكون الترتيب على النحو التالى :



إن إعادة ترتيب الشرائح فعل ذات مميز وهو وظيفة لرؤية القصيدة والدور البنيوى الذى خصصه الشاعر لكل حركة من الحركات التكوينية . إن تصعيد التحول فى الترتيب إلى أ١ ، أ٣ ، أ٤ يؤكد مقولة القصيدة ، ويجعلها أقل تصالحا وقدرة على تخفيف التوتر . تظهر لنا هنا كذلك درجة أعلى من درجات الجيشان العاطفى تتجانس وما لاحظناه فى القصيدة أول الأمر ؛ وهو الجيشان العاطفى والقوة ، ويظهران فى كلماتها الأولى ، وفى انهمار الدموع فى عدد من المواضع . هكذا تتوسط القصيدة الشبقية بين قطبين ، ولكنها تعمل كذلك على تأكيد رؤية للواقع وللإنسان . إن بناء القصيدة نفسه هو مقولتها : وإن وضع ج١ و د١ ، وكذلك ب و د فى الأماكن التى وضعت فيها ليشكل معنى القصيدة .

يتضح من هذا أن ترتيب الشرائح غير قابل للعكس وهذا على النقيض من الأسطورة . إننا إذا وضعنا ب قبل (أ) أو وضعنا د١ قبل أ١ فإننا بذلك نشوه المقولة والرؤية . هذا أمر مهم لإننا يمكن أن نرى مغزى حقيقة أن أ (الأطلال والمرأة) تقع فى بداية القصيدة وأن د١ (السيل) تقع فى نهايتها : وتجسد أ ، د١ بدورهما التعارضات الكلية فى القصيدة ويمثلان تعارضا مفردا : فالقصيدة تبدأ بالموت وتنتهى بالسيل الهادر من الحيوية والقوى الفيزيائية . أما الأقسام الفرعية الأخرى فتعد مظاهر للتعارض الأساسى المرتب بطريقة مميزة . أو بمعنى أصح يكون التعارض بين أ ود١ مظهرا لتعارض أساسى يحتل مركز القصيدة ، ومن ثم تكون أ ود١ وحدتين رمزيتين أكثر من كونهما مقولات حرفية . ويدعم هذا التفسير التفسير الآخر الذى قدمناه لوحدة الأطلال ووحدة الفخر القبلى فى القصيدة المفتاح ، ويؤكد تشكل هذه الوحدات من عناصر رمزية وأنها مظاهر لتعارض أكثر جوهرية .

– ١٥ –

بنية الصور

ينظم الصور فى القصيدة الشبقية نوعان من التعارضات التى تجسد الرؤية الأساسية للقصيدة وتكشف الأبعاد الشخصية إلى جانب الأبعاد الثقافية فيها .

ويحدد أول نوع للصور تعارضاً جذرياً يوجد فى الثقافة هو الجفاف / الطراوة ، وسوف أسمى هذا التعارض «إحساس الطراوة» . وتتميز حركة الأطلال ، كما أوضحنا فى جدول (١) بغياب الماء والانسياب المذهل للدموع . ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة ، إذ إن إحدى الخصائص البنيوية للقصيدة هى أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدى إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها (تماما كما يشكل اثنان من النوع نفسه مثل رجل – رجل ، امرأة – امرأة تعارضات على مستوى العلاقات) وتسيطر الدموع على حركة الأطلال وتؤدى إلى اختفاء المياه منها . ولا يظهر الماء فى القصيدة إلا فى الوحدات التكوينية التى توجد فيها مظاهر حسية ، أو تحقق جنسى ، أو حيوية (ومن الأمثلة على ذلك وحدات : بيضة خدر ، الحصان ، السيل) وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع . فالماء إذن يلغى الدموع .

فى مقدورنا أن ننظم فى جدول واحد وحدات لعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلى التى ترتبط بإحساس بالطراوة وتشكل حزما من العلاقات التى تسمح باستخراج قانون بنيوى . ومن الصعب أن نقدم مثل هذا الجدول هنا ، ولذلك فإننا سنعقد مقارنة مبدئية بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . تتميز القصيدة المفتاح

بانسياب الماء وتدفق الخصوبة فى وحدة الأطلال فيها وغياب الدموع عنها . إن «لبيداً» يسائل الأطلال ، ولكنه لا يذرف دمعة . ومن ثم فإن أحد أشكال الطراوة وهو (الماء) يؤدى إلى اختفاء الشكل الآخر وهو (الدموع) . ويتناقض هذا تناقضا مباشرا مع القصيدة الشبقية . ويسمح هذا التناقض لنا بأن نقول إن الماء والدموع ينفى أحدهما الآخر بصورة كاملة ؛ ويسمح لنا كذلك بأن نستخرج القانون التالى (الذى تشير فيه العلامة $\neq$ إلى هذا النفى المتبادل ويرمز حرف R لوحدة الأطلال أو للمعلقة ككل) : فى R نجد أن:

$$MW \neq MT.$$

إن الإحساس بالطراوة فى القصيدة الشبقية أمر له مغزاه على مستوى آخر هو ترتيب ظهوره . وتقع القصيدة ، كما ذكرنا من قبل ، بين قطبين من التعارضات : الأطلال / السيل ، أى الجفاف / الطراوة ، ويمثل كل من القطبين فى هذا التعارض درجات قصوى ، فهو إما حصيلة جفاف تام أو سيل (فيضان المياه) . ويتوسط هذا التناقض الكلى ظهور الطراوة فى أشكال متوسطة فى وحدات القصيدة التى تقع بين الأطلال والسيل . ومما له مغزاه ، أن ظهور الطراوة فى هذه الوحدات يتم بصورة تميل إلى التطور ، وتظهر أول الأمر تلميحا رقيقا فى الصور التى تصف الجمال ، والليونة ، ونضارة المرأة (بيضة خدر) وارتباط هذه الصفات بالخضرة ، والبرودة ، والنباتات والأشجار ، ثم تظهر بعد ذلك وتكون حضورا ملحا وساخنا وفى حالة حركة (غليان) فى صورة الحصان ، وتظهر أخيرا قوة محطمة للحيوية والنشاط ، قوة تجتاح كل شىء ، وتقتلع جذور الأشجار والنباتات ، وتدمر الحيوانات المستأنسة والشرسة معا .

ومن أكثر الأنماط الأخرى للصور التى ذكرناها من قبل حدة وتوهجا حسياً صورة كيان ما يعتلى كيانا آخر مشكلا حركة ثقيلة . سوف أسمى هذه الصورة : الإحساس الموجى. وعلى الرغم من أن الصورة فى تفاصيلها لا تشتمل على حركة إلا أنها يمكن ببساطة أن تشتمل على التضاد مرتفع / منخفض . يتطور الإحساس الموجى فى القصيدة الشبقية بطريقة تدريجية وبطرق تعكس تيقظ الرغبة الجنسية وتطورها حتى تصل إلى القمة ، ثم انحسارها وخمودها . وتبدأ القصيدة بذكرى دار وحبيبة ولكنها سرعان ماتقدم الإحساس الموجى فى البيت الثانى ، فنجد الرياح تمر على الرمال فتذريها فى حركة أبدية ، وتُدْرِك هذه الحركة ، على مستوى التخيل ، على أنها نسيج تصنعه الرمال ، وتكون محصلته حالة من الوجود يمكن الإشارة إليها بوصفها إيجابية ؛ لأن الرياح تنسج أنساقاً جميلة على الرمال وتمنح جاذبيتها الجمالية الخلود ويظهر ذلك عندما نجد أن الرسوم لا تبلى .

ويسيطر الإحساس الموجى على وحدة «عنيزة» كذلك فنجد الشاعر والمرأة يتمايلان سويا على ناقة تتمايل هى الأخرى ؛ **فتكتسب الحركة التى توحى بها الأبيات طبيعة جنسية . وتظهر الصورة مرة أخرى ، فتقدم الشاعر مع امرأة تلتفت بنصفها الأعلى تاركة جذعها تحت جسد الشاعر . وتبدأ وحدة «فاطمة» بحادثة تقع فوق قمة كثيب من الرمال . ولكن لا توجد هناك حركة ، لذلك لا يتطور الإحساس الموجى . وعلى حين تبدأ وحدة « بيضة خدر » بصورة الشاعر وهو يلتقى بامرأة « مثل بيضة النعام فى خدرها » ويكون خليا مستمتعا ، فإن وحدة « الليل » تتطور إلى صورة حيوان (جمل) : إن الليل يرخى سدوله ، ويتمطّى بصلبه ، ويردف أعجازا يطأ بها كاهل الشاعر مما يوحى إيحاء غامضا بوقوع نوع من الاغتصاب يتمثل فى تمدد عضلات تلك القوة البدائية على نحو يشتمل على لحظة حسية حادة .**

ويُقدِّمُ الحصان فى الوحدة المخصصة له عن طريق عبارات تكاد تحمل دلالات جنسية صريحة ، ويكتسب فى مستويات عدة رمز الذكورة . إنه يتحرك كصخرة تتدحرج على ظهر الأرض يدفعها السيل دفعا . ويشبه الشاعر ملاسة ظهر الحصان بِصَلايَةِ عروس تبرق (ليلة العرس) ويندفع الحصان وهو مغطى بدم إناث الحيوانات وسط سرب البقر فيفصل الذكور عن الإناث ؛ ولهذا السبب ترمقه العين بإعجاب ولذة حسية . ويظهر الإحساس الموجى فى أكثر صوره توهجا فى وحدة « السيل » وتولد عبارة « قعدت له » ذات الإشارة الجنسية الصريحة موجة حسية لا تنحسر حتى البيت الأخير فى القصيدة . إن السيل يعلو ويمتد ويومض ، ثم ينهال جامحا مجتاحا لكل شىء ، فيتفجر النشيد احتفاء بمهرجان الحسية والحيوية والفتوة .

أما الصورة الثالثة التى تسيطر على القصيدة الشبقية ، فهى صورة الاختراق ؛ صورة شىء يغور فى شىء آخر ، أو شىء يدفع بين شيئين فيفصلها كلا عن الآخر مُشكلا رمزا واضحا للذكورة،وتظهر هذه الصورة فى الوحدات كلها .

إننا نجد فى صورة النصل الذى ينفذ إلى جسم الناقة مظهرا من مظاهر هذه الصورة ؛ وكذلك نجد الشاعر يخترق الخدر ، وتتكرر الكلمة نفسها مرتين ، المرة الأولى فى وحدة «عنيزة» ، ثم فى وحدة «بيضة خدر» . ويستخدم الشاعر الفعل « طرقتُ » ، فى وحدة المرأة المرضع ؛ إنه يصرف المرأة عن وليدها ويشقها إلى شطرين،كل شطر منها على حدة . ويخاطب فاطمة بقوله « فسلى ثيابى من ثيابك » ، ويدعوها إلى أن تقوم بهذه المهمة إذا كانت تنوى قطع علاقتها . إن سهام عينيها تضرب فى أعشار قلبه ، ويخترق الشاعر أحراسا ومعشرا ، ويفصل فيا بينهما ليصل ، إلى المرأة ويأخذها بعيدا . وَمدارَى(*) الشعر تفصل غدائره إلى : « مثنى

* مدارى جمع مِدْرى، وهو مثل الشوكة يصلح به شعر المرأة (التحرير)

ومرسل) . ومصباح الرّاهب يشق الليل ؛ والصبح يشق الليل كذلك . والشاعر يدخل الوادى مثل الذئب ، ويقطعه بليل على حصانه المتأ فع . والحصان يشق القطيع ويفصل الذكور عن الإناث . والبرق يفصل السحب ، والمصابيح ، مرة أخرى ، تشق الليل ، والسيل يفصل قمة الجبل عن بقيته .

وتولد الصورة الرابعة التى تسود القصيدة إحساسا بالانغلاق (أو الحصار) فنجد شيئا تحيطه أشياء أخرى ، أو شيئا مثبتا لا يمكن إزاحته عن موضع معين . ويكمن الإحساس بالحصار فى قلب التجربة ويحدد مجرى القصيدة ؛ فالزمن يحتوى الإنسان ، والموت يحيط به . والذكرى التى تثير الحزن هى ذكرى مكان محاط ومغلق . ويظهر ذلك حتى فى بنية الحركتين المشكلتين للقصيدة ، والتى تتميز بأنها بنية دائرية .

ثمة صورة أخرى تتخلل القصيدة يمكن أن تسمىّ إحساس التداخل ، وتتولد عن طريق شيئين (وأحيانا أكثر من شيئين) يعملان فى اتجاهات مضادة أو يوضعان الواحد حول الآخر لخلق تأثير أو كيان موحد . ومن الواضح أن هذه الصور تعكس بطريقة مدهشة جوهر رؤية الحقيقة والزمن والإنسان كما تظهر فى القصيدة . وتنقسم الصور التى تخلق إحساس التداخل إلى نوعين يشكلان تضادا ثنائيا هما صور النشاط والشهوة والحيوية فى (أ) وصور الثبات والصلابة فى (ب) .

(أ)	(ب)
١ ـ نسجتها (جنوب وشمال)	١ ـ أشياء مثل زمام وجديل
٢ ـ شحم كهداب الدمقس المفتل	٢ ـ تعرض أثناء الوشاح المفصل
٣ ـ بشق وتحتى شقها	٣ ـ أثيت كقنو النخلة المتعثكل
٤ ـ سلى ثيابى من ثيابك (معكوس التداخل ، وهو التفكك والانفصال)	٤ ـ أنبوب السقّى المذلّل
٥ ـ مرطٍ مرحل	٥ ـ بكل مغار الفتل
٦ ـ غصنى دومة (على الرغم من أنها ليست متداخلة تماما)	٦ ـ بأمراس كتان
٧ ـ مثنى ومرسل	٧ ـ عصامها
٨ ـ مكر مفر مقبل مدبر معا	
٩ ـ معَمّ ومخول (مجازا)	
١٠ ـ درير كخذروف الوليد	
١١ ـ أمال السليط بالذبال المفتل	

(ويلاحظ أنه ، من الناحية اللغوية ، تتضمن الصورة الصوتية كلمات كثيرة تفيد التداخل أو التكرار كما فى جلجل ، عقنقل ، مخلخل ، ولكننا نرى هنا العنصر نفسه مكررا)

ويتشكل آخر التعارضات على مستوى الصورة من التضاد بين الإحساس بالملاسة (أو خلق النسق) فى مقابل الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) . ويسيطر هذا التضاد على وحدة الأطلال . ويظهر فى وحدتى « بيضة خدر » و « السيل » ولكنه ليس ظاهرا كأنواع التضاد الأخرى . ويمكننا الآن أن نقول إن الثنائيات الضدية التى تشكلها صور القصيدة الشبقية تقوم بوظيفة جدلية ؛ فيتوازن الإحساس بالحصار عن طريق الإحساس بالاختراق ، ويتوازن الإحساس بالتداخل عن طريق الإحساس بالانشقاق أو الانفصال ، أما الإحساس بالملاسة (أو خلق النسق) فيتوازن عن طريق الإحساس بالخشونة (أو كسر النسق) . وكذلك يجسد الإحساس الموجى التوازن بين متحرك/مرتفع ، وساكن/منخفض ، ويتوازن الإحساس بالجفاف مع الإحساس بالطراوة . ويولد كل إحساس من النوع الأول إحساسا من النوع الثانى يتوازن معه ويصبح مجاوزا له . وتعد هذه الخاصية فى القصيدة الشبقية واحدة من خصائصها البنيوية المميزة .

١٥ ـ ١

هناك جانب آخر من الصور يستحق اهتماما جديا ، ولكنا سنذكره هنا فقط باختصار ، وهو الطبيعة الطقوسية لعدد من الصور التى تثير ارتباطات دينية خالصة أو طقوساً غامضة ولكنها غير دينية . من المهم أن نقول إن مثل هذه الصور تظهر فحسب فى الوحدات التى ترتاد عالم الحس والحافز الجنسى أو الحيوية ، فى حين لا تظهر أية صورة منها فى وحدات « الأطلال » أو « فاطمة » أو « الليل » أو « الذئب » وتُدَعِّمُ هذه الملاحظة صحة تفسير القصيدة الذى أوردناه هنا ، لأنه يكشف الرابطة بين الحافز الجنسى والحيوية والحسية وبين الشىء « المقدس » ، فكلاهما جانبٌ لقوة الحياة التى تجاوز الموت والزمن . وفيما يلى قائمة بمثل هذه الصور والوحدات التى تقع فيها كل صورة .

١ - يوم صالح (وحدة يوم صالح)
٢ - عقرت للعذارى مطيتى (العذارى)
٣ - عن ذى تمائم (المرأة الحامل)
٤ - فقالت يمين الله (بيضة خدر)
٥ - تضىء الظلام . . . منارة ممسى راهب (بيضة خدر)
٦ - نمير الماء غير محلّل (بيضة خدر)
٧ - وَادٍ كجوف العير (الذئب)
٨ - هيكل [والهيكل كذلك اسم معبد النصارى أو الكنيسة] (الحصان)

٩ - سراته .. مداك عروس (الحصان)
١٠ - دماء الهاديات بنحره (الحصان)
١١ - عذارى دوار فى ملاء مذيل (الحصان)
١٢ - كلمع اليدين فى حبى مكلل (السيل)
١٣ - مصابيح راهب (السيل)

١٥ - ٢

ثمة ملاحظة أخيرة عن بنية الصورة فى القصيدة : وهى أن الرؤ ية الشبقية تؤكد طغيانها فى القصيدة كلها عن طريق بثها فى القصيدة نبضا هادرا للقوة الحيوانية فى شكل صور تستمد بشكل عام من حياة الحيوان ، أو تستمد من حيوانات بعينها بصورة واضحة تغنى عن فحص مفصل ، أما الصور المرتبطة بحياة الحيوان فتحتاج إلى معالجة أكثر رهافة .

إن مقارنة القصيدة الشبقية بعدد كبير من قصائد الشعر الجاهلى تكشف أن القصيدة الشبقية لا تسيطر عليها الصور المستمدة من عالم النباتات ، بل تسيطر عليها صور مأخوذة من عالم الحيوان . ويعد تصوير المرأة فى وحدة « بيضة خدر » مظهرا واضحا لهذه الخاصية فى صور القصيدة ويتمثل فى الصورتين الأساسيتين المشكلتين لإطار الصورة كلها وهما بيضة النعام (البيتان ٢٣ - ٤١) وتأخذ المرأة فيها بين هاتين الصورتين أوصاف ظبى وبقرة وحشية وحصان وحيوانات أخرى . فى حين يأخذ البقر الوحشى ، فى مشهد الصيد ، أوصاف المرأة . ويشار إلى الطيور فى البيت رقم (٨١) بضمير جمع النسوة « هنّ » ويظهر الملمح نفسه فى وصف الأفراس (البيت ٥٧) وفى مواضع أخرى تظهر النساء متجاورة مع الحيوانات (الجمل يحمل هودج عنيزة والعذارى يتغذين على ناقة مذبوحة) .

إن « صور » الحيوان تشع بالجنسى ، وتصعّد حدة الطبيعة البدائية ، وإيقاع النبض الشبقى ، وتعدُ هذه العناصر تجسيدا حيا للرؤ ية الأساسية فى القصيدة الشبقية .

١٦
جوانب من البنية الصوتية

تظهر ضدية المد/الجزر على مستوى البنية الصوتية لهذه الثنائية . وسوف أناقش هنا جانباً من هذه البنية يعد تجلياً نموذجياً للانصهار الكلى للبنية الدلالية والبنية الصوتية ، ويتمثل فى بناء الوحدات اللغوية . ويمكن تقسيم هذه الوحدات إلى نوعين ، يتفق كل منها مع أحد قطبى التضاد بين السكون/الحركة ، والمد/الجزر ، والضعف/القوة . وسوف أتناول بالبحث توزيع كل نوع على مستويين ، أولها مستوى بعض الوحدات التكوينية كل على حدة ، وثانيها مستوى النظام الإيقاعى فى القصيدة كلها .

ويتمثل الانقسام المشار إليه فى انقسام الكلمات إلى نوعين . فى النوع الأول يرد تكرار لملمح صوتى يظهر فى شكل التضعيف (تشديد حرف مثل جيأّش) أو تكرار فعلى للمصوتات (الفونيمات) الأساسية فى الوحدة اللغوية (فَلْ/فَلْ على سبيل المثال) ، أما النوع الثانى فإنه خال من مثل هذا التكرار . ويجسد النوعان مكونى إيقاع الحركة فى القصيدة من حيث إن أحدهما منخفض (ضعيف) والآخر عال (قوى) .

ويسيطر التشديد على القصيدة سيطرة لافتة ، ويظهر فى كلمات القافية وفى كلمات أخرى فى الأبيات ، ولا يدخل فى التقرير الإحصائى الذى نورده هنا التشديد الذى يقع فى الحرف الأول لكلمة ما ، نتيجة جعل هذه الكلمة معرفة بـ «ال» الشمسية ومثال ذلك (الد - دخول ، الشـ - شمس) . وسوف يتم إحصاء كلمات هذا النوع على حدة فى مرحلة لاحقة من الدراسة .

تتألف القصيدة الشبقية فى النسخة التى استخدمناها هنا ، من اثنين وثمانين بيتا . ويتألف كل بيت من عشر كلمات فى المتوسط . وبناء على هذا يكون لدينا حوالى ٨٢٠ كلمة . ويوجد من هذه الكلمات حوالى ١٤٤ كلمة مشددة وهى نسبة عالية بأى مقياس . ويتم توزيعها بطريقة لها أهمية خاصة ؛ فتقع ٧٤ كلمة منها فى الحركة الأولى من القصيدة ، على حين تقع ٧٠ كلمة فى الحركة الثانية . ونجد داخل الحركة الأولى توزيعاً مدهشاً ؛ إذ تقع ١٧ كلمة فى وحدة «الأطلال» (الأبيات ١ - ٩) وتتضمن الموجة المضادة «ألا ربّ» ٥٧ كلمة موزعة على النحو التالى : ١٣ كلمة فى الحركة الفرعية لـ « يوم صالح » (أبيات ١٠ - ١٧) ، و ١٥ كلمة فى الحركة الفرعية لـ «فاطمة» (تقع ١٣ كلمة منها قبل الوحدة الفرعية التالية ، وتقع الكلمتان الأخيرتان بعد ذلك) و ٢٩ كلمة فى الحركة الفرعية فى «بيضة خدر» . أما فى الحركة الثانية فيتوزع التشديد على النحو التالى : ١٢ كلمة فى وحدة الليل ، ٧ كلمات فى وحدة الذئب ، ٣٢ كلمة فى وحدة الحصان ، و١٩ كلمة فى وحدة السيل .

ولا يتواتر التكرار من النوع الثانى بدرجة عالية ولكنه يتواتر بدرجة كافية لجذب الاهتمام . ثمة ثمانى كلمات يتكرر فيها مكونان ، وتظهر منها كلمة واحدة فى وحدة «الأطلال» وكلمة فى وحدة «يوم صالح» ، وأربع كلمات فى وحدة «بيضة خدر» وكلمة فى وحدة «الليل» وكلمة فى وحدة «السيل» . ونجد كذلك نوعاً آخر من أنواع التكرار الصوتى يتمثل فى تكرار حرف ، ولكن دون ظهور تشديد . مثل «صفيف» و «دريـر» . ويمكن اعتبار هذا النوع قسماً فرعياً من أقسام التشديد ، يؤدى إلى

مضاعفة عدد الكلمات المشددة بصورة ملموسة . وهناك نوع آخر يجمع بين التكرار والتشديد (مثال ذلك «محلل») . ويثبت هذا كله طغيان ظاهرة التشديد فى القصيدة .

وإذا أضفنا للإحصاء السابق التشديد الناجم عن وجود «الـ» فإن ظاهرة التشديد تكتسب أبعاداً أكثر اتساعاً . ويمكن إحصاء ٣٢ حالة من هذا النوع من أنواع التشديد ، تتوزع بصورة تلفت النظر ، فتقع ثلاث منها فى وحدة «الأطلال» ، وواحدة فى حركة «يوم صالح» ، وثلاث فى الحركة الفرعيه لـ«فاطمة» وتسع فى «بيضة خدر» ، واثنتان فى وحدة «الليل» ، وواحد فى وحدة «الذئب» ، وسبع فى وحدة «الحصان» وست فى وحدة «السيل» . وهناك جانب مهم آخر من جوانب التكرار يستحق الذكر ، وهو التكرار الصريح لكلمات بعينها ، ويلاحظ أن عددا كبيراً من الكلمات تتكرر فى القصيدة لا تحسب منها كلمات مثل «كأن» وما شاكلها ، وعلى الرغم من ذلك نستطيع إحصاء ٨٣ حالة ، على أقل تقدير ، لتكرار مباشر إما للكلمة نفسها ، أو لاشتقاق قريب منها . وبعض هذه الكلمات يتكرر ، بالإضافة إلى ذلك ، مرات عدة ، لكن التكرار فى معظم حالاته يظهر فى استعمال الكلمة مرتين . ويمكننا أن نجد تفسيرا للطبيعة الثنائية للتكرار فى إطار رؤية الواقع التى تتشكل من ثنائيات وتعارضات على الرغم من أن ظاهرة التكرار ترتبط كذلك بقضية الشفاهية[19] .

وقبل أن أحاول تفسير الوظيفة البنيوية لهذه الملامح ، سوف أقوم بتحليل نظام القافية فى القصيدة الشبقية حيث إن خصائصها ترتبط بطريقة مباشرة بالتشديد والتكرار .

تنقسم كلمات القافية إلى نوعين أساسيين : أحدهما ويأخذ رمز (A) له بنية مطلقة «فاعلن ، مفعل» ، على حين أن الآخر له بنية أكثر تقييداً وتأخذ الرمز (B) «مفاعيلن ، مفاعلن» ، وتوجد قافية واحدة من نوع «علن» ويشار إليها بالرمز (C) «عل» . وخمس كلمات من نوع (D) «متفاعلن ، متفاعلن» . ويمكن اعتبار النوع الأخير قسماً فرعياً للنوع الثانى ؛ وذلك بسبب ثقله وصلابته الصوتية ، فى حين أن (C) تنتمى إلى (A) .

يوجد من النوع (A) (فاعلن) ٤٢ حالة (تقع فى ٤٢ بيتاً من مجموع أبيات القصيدة وهى ٨٢ بيتاً وتنتهى جميعها بكلمة من هذا النوع) أما ما تبقى (وهو ٣٥ بالإضافة إلى ٥ من النوع (D))فهى من نوع (B) . ويعد التوازن فى عدد حالات هذين النوعين (A ، B) أمرا له مغزاه ، ولكن الأمر الأهم هو توزيع كل نوع داخل الوحدات التكوينية . ويتم التوزيع بصورة رأسية كما يلى (يشير الرقم إلى عدد المرات التى يحدث فيها كل نوع على التوالى) :

A
2B
A
D
A
B
7A
3B
3A
D
A
3B
3A
2B
A
B
A
2B
A
3B
A
B
2A
B
A
2B
A

4A
2B
A
B
2A
D ⌊ 2B
B
2A
B
A
2B
3A
B
2A
B
D ⌊ 2B
A
4B
A
B
D ⌊ 2B

١٦ - ١

كيف يمكن تفسير الإحصائيات التى قدمناها حتى الآن بطريقة بنيوية ؟

هناك إمكانية واحدة للتفسير . ويظهر واضحا أن التشديد له مغزى بنيوى محدد فهو يعكس البنية الدلالية للقصيدة ، ويجسد الحالة النفسية للوجود التى تظهر فى الوحدات المتنوعة ، ويرتبط التشديد كذلك بطبيعة الرؤية التى تنشأ من التعارضات فى القصيدة الشبقية . وتعد كلمات القافية مثالا جيدا لهذه الخاصية البنيوية الواضحة . إننا نجد أن النوع (A) الذى يخلو من التشديد أكثر ليناً وإطلاقا يسيطر على الوحدة التكوينية « الليل » سيطرة كاملة . إنه يقع فى نهاية كل بيت من هذه الوحدة ويرد سبع مرات على التوالى (وبشكل أعلى توال غير متقطع فى القصيدة بأكملها) وقد يظهر أن الصفاء والإطلاق فى شكل القافية يأتى من حقيقة أن وحدة «الليل» وحدة ذات بعد واحد ، إنها تنقل حالة ذهنية صافية وواضحة ، ومحددة بدقة ، وخالية من أى حالات التباسية . إن الليل يبعث الحزن والليل أزلى ، وثابت ، وسرمدى . إنه يخلق حالة من الأسى الساجى الذى لا يريم إلا عندما يتمدد فوق الشاعر مضاعفا أساه ومكثفا ألمه وإحساسه بالثقل المخيم على قلبه . لهذا السبب لا توجد فى وحدة الليل حالة واحدة من النوع (B) .

وعلى النقيض تماما من وحدة « الليل » نجد وحدة « بيضة خدر » تسيطر عليها الصلابة والبنية الثابتة من النوع (B) ، على الرغم من أن سيطرة هذا النوع ليست مطلقة ؛ إذ نجد من بين تسع عشرة كلمة للقافية فى هذه الوحدة اثنى عشرة منها من نوع (B) (9 B) بالإضافة إلى '3 D' وسبعة من النوع (A) . ومن المهم أن نشير إلى أن ثلاثا من خمس حالات من نوع (D) تقع فى هذه الوحدة التى تتطور فى أبياتها صورة الرمز الجنسى بوصفه مثالاً للجمال المطلق ، وتمثالا تقام له الشعائر ؛ فالصورة تتحول ، بعد الحكاية المبدئية التى تشتمل على فعل ، إلى « ثابت » له صلابة الرخام الذى يتشكل فى كتلة ذات خطوط حادة الوضوح فى نحتها . ويظهر الترتيب الشا قولى للكلمات فى القسم المخصص من هذه الوحدة لتقديم صورة المرأة على النحو التالى : (A - 2B - A - 2B - A - 3B) ، ثم تظهر (B - A - B) (ونلاحظ أن النوع (A)لا يشكل نسقاً (يحدث ، مثلا ، مرتين أو أكثر على التوالى) ولكن حيث تقع (A) يشتمل المضمون الدلالى على حركة (الأبيات ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٤٠) وعدا هذه الأبيات يتجسد تمثال الجمال تجسدا كليا فى النوع (B) ويظهر التشديد فى الكثير من حالات هذا النوع الذى لا يقتصر ببساطة على صيغة « مفاعلن » .

يجب أن نلاحظ أن وحدة « الحصان » تشتمل على عدد مساو من كل نوع . ويمكن فهم هذا فى ضوء مناقشة البنية الدلالية لوحدة « الحصان » وترد فى قسم (١٠) من هذه الدراسة ، ويقدم الحصان فى هذا القسم بوصفه رمزا للحيوية ، وثباتا مطلقا ، وتتجسد فيه قوة الحيوية الفاعلة ويصبح رمزا لازمنيا . وتنعكس هذه الصفات فى التوزيع المتساوى لنوعى (B) (A) فى كلمات القافية فى وحدة « الحصان » . [تماما كما تنعكس بوضوح فى انصهار صور السكون والصلابة بصور الحيوية والفعالية على النحو الذى أشرنا إليه فى قسم (١٠)] ويأتى التوالى ، فى حقيقة الأمر ، فى صورة توال بين نوعين يبدو أنهما يتبادلان :

2A - B - A - 3B - 3A - 2B - A - B - A - 2B - A .

ويسيطر النوع (B) على وحدة السيل وهى رمز الحيوية على النحو التالى :

3B - A - B / 2A - B - A - 2B - A

ومن الواضح أن (A) تقع فى نهاية الوحدة لحظة أن يصل إيقاع السيل إلى أدنى نقطة له فتتبدد قواه وتنحسر .

١٦ - ٢

جوانب من البنية الإيقاعية

من المفيد أن ننهى هذه المناقشة للبنية الصوتية فى القصيدة الشبقية باكتناه البنية الإيقاعية لواحدة من وحداتها ، وليس الهدف من ذلك تقديم تحليل شامل لهذا الجانب ، ولكن الهدف هو الوصول بصورة مبدئية إلى تصور يصلح منطلقا لدراسة بنيوية للإيقاع فى القصيدة .

هناك تصور خاطىء ومسيطر يرى إيقاع الشعر العربى إيقاعا رتيبا ، ومن المحتمل أن يكون ذلك التصور الخاطىء قد نشأ نتيجة افتقاد القدرة على التمييز بين التأليف العروضى والبنية الإيقاعية فى بيت من الشعر ، بالإضافة إلى وصم القافية الموحدة بالرتابة . وكنت قد أشرت ، فى غير هذا الموضع ، إلى أن التأليف العروضى يمثل جانبا واحدا فحسب من حوار البنية الإيقاعية المعقدة لبيت من الشعر العربى . أما الجوانب الأخرى فهى صيغ النبر على المستوى اللغوى ، وعلى المستوى الشعرى المجرد ، وكذلك على مستوى البنية الدلالية[٢٠] . إن فهم الإيقاع على هذا النحو يمكننا من التعرف على البنيات الإيقاعية التى تختلف اختلافاً أساسيا فى وحدتى «السيل» و«الليل» فى القصيدة الشبقية . إن التعارض بين هاتين الوحدتين ملحوظ والاختلافات الدقيقة بين التأليف العروضى فى كل منهما أمر له مغزاه ، وذلك على الرغم من أن البحر العروضى لكليهما واحد .

سوف أناقش هنا التأليف العروضى لوحدتى «الليل» و«السيل» فى إطار طبيعة الوحدتين العروضيتين اللتين يقوم عليهما البحر العروضى وهما «فعولن . مفاعيلن» (أو : علن – فا ، علن – فا – فا – فا)[٢١] إن البحر المستخدم هنا هو بحر الطويل ، ولكن (علن – فا) تظهر مرات عدة فى وحدة «الليل» فى شكل «علن – فا» (فعولن) وهى فى هذا الموضع بديل طبيعى لـ (فعولن) . وتقع «علن – فا» عشر مرات «وعلن – ف» عشر مرات وتظهر الأولى فى البيت رقم (٤٨) وتسيطر على هذا البيت الذى تُقدَّم فيه صورة الليل بوصفه ليلا أزليا شدت نجومه إلى الصخور . وفى البيت رقم (٤٧) تقع هذه التفعيلة فى الشطر الثانى حيث ترد كلمة «شدّت» . أما المواضع الأخرى لهذه التفعيله فى البيت رقم (٤٧) فتخصص لـ «علن – فـ» حيث ينفجر الشاعر صارخا بألم موجع . وتقع كل تفعيلة من هاتين التفعيلتين مرتين فى البيت رقم (٤٦) ، ويجىء وقوعها فى مواضع متجانسة ، ويرجع ذلك إلى انقسام البيت من الناحية الدلالية إلى صورة للخلود وإلى إمكان عدم تحققه . ويقع التوازن نفسه فى البيت رقم (٤٤) ولكن ترد «علن – فا» فى الشطر الأول مرتين ، وترد «علن – فا» فى الشطر الثانى مرتين . أما الشطر الأول فيصف الليل الشبيه بالموج وقد أسدل ستره على الشاعر ، على حين يصف الشطر الثانى الشدة والألم اللذين يسببهما الليل . وتسيطر على البيت رقم (٤٥) تفعيله «علن-فـ» عدا الموضع الذى

ترد فيه كلمة «تمطّى» مصورة حركة الليل البطيئة ، والطويلة ، والأزلية . أما الشطر الثانى من البيت فيستخدم «علن - فـ» فى الموضعين مصوراً الحركة السريعة والثقيلة لليل .

وبالإضافة إلى ذلك تقع تفعيلة «علن - فا» فى أكثر من موضع وتتألف منها كلمة مستقلة لا تكون متصلة بالكلمة التى تأتى بعدها (مثال ذلك ، وليل) وحيثما تتكون التفعيلة من كلمتين فإنها تعكس إما ارتباطا دلاليا أو حركة سريعة . ويتضح هذا فى قوله : وأرد/ف أعجازا/ألا أى/يها ؛ فـ - يا ، لـ/ك ؛ بـ - أمرا/س كتان ؛ صم/م جندل . من المهم أن نشير هنا إلى أن ثلاثة من هذه المواضع المترابطة تجىء فى البيت رقم (٤٨) حيث يشير المعنى المقصود إلى ربط شىء واحد بأشياء أخرى وذلك عن طريق ربطها جميعا معا : «بأمراس كتّانٍ إلى صُمِّ جَنْدلِ» .

ويكشف توزيع التفعيلة «علن - فـ» القصيرة ، والنشطة ، والسريعة ، والتفعيلة «علن - فا» الطويلة ، والساكنة ، والبطيئة ، يكشف عن جانب واحد فقط من جوانب الدور الذى تؤديه العناصر الإيقاعية فى تشكيل النسيج . أما الجانب الآخر ، وهو جانب أكثر فاعلية ، فيتمثل فى أنماط النبر التى تتولد عن أنواع النبر الثلاثة وهى الأنواع التى أشرنا إليها من قبل . وتعد المقارنة بين نمط النبر فى البيتين (٤٤ و ٤٦) كافية لتوضيح الدور الحيوى للبنية الإيقاعية . ونجد فى البيت رقم (٤٤) النمط النبرى التالى :

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخى سُدُولَهُ
عَلَىَّ بِأَنْواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلى

يتوافق النبر اللغوى ، فى هذا البيت ، مع النبر الشعرى ، والنبر فى البنية الدلالية ، مع إمكانية وقوع نبرتين قويتين على «كموج البحر» ، التى يشكل وحدة «علن - فا - فا» ، ومن ثم تجسد حركة الموج وامتدادها فى صورة الليل . ويخلق توافق النبر فى الوحدات الأخرى إيقاعا حادا يعكس الثقل الذى تصوره سُتُر الليل وقد خيمت على قلب الشاعر . أما نمط النبر فى البيت رقم (٤٦) فيظهر بصورة أكثر تعقيدا وبدرجة أعلى من التنافر بين النبر الشعرى ، والنبر اللغوى ، والنبر البنيوى الذى يتردد ويقوى ، ويقع متتابعا بصورة تختلف عن البيت رقم (٤٤) فيظهر نمط النبر فى البيت رقم (٤٦) كما يلى :

أَلا أَيُّها اللَّيْلُ الطَّويلُ ألا انْجَلِ
بِصُبْحٍ وما الإِصْباحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ

إن أنماط النبر فى هذين البيتين لا تختلف كثيرا ، بصورة نسبية ، خصوصا عندما نقارن أى نمط منها بالبيت الذى تظهر فيه الحيوية والحركة فى صورة الحصان (وهو البيت رقم ٥٤) ، ويتوافر فيه نمط النبر المركب النشط والشديد :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً
كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

ويرد النبر الشديد مرتين فى معظم الوحدات السابقة ، ولهذا السبب يجسد البيت الحيوية العنيفة والقوية للحصان .

أما الملمح الإيقاعى الأخير الذى يستحق الذكر فيتمثل فى وقوع «علن - علن» بحدتها وسرعتها فى مواضع تحتلها ، فى غالب الأحيان ، «علن - فا - فا» وهى الأطول والأبطأ ويقع هذا الشكل ، وهو شكل غير شائع للبدائل العروضية ، فى القصيدة الشبقية سبع عشرة مرة ، وهو أمر يرجع ظهوره هنا بصورة تفوق ظهوره فى قصائد جاهلية أساسية أخرى . ونلاحظ أن هذا الشكل يقع ثمانى مرات ، من بين سبع عشرة مرة ، فى وحدة «السيل» وهى وحدة قصيرة نسبيا (تشتمل على إثنى عشر بيتا) يقع سبعة منها فى القسم الأول من هذه الوحدة ويصور البرق والسحب المتجمعة وظهور موجة السيل . وفى جزء «كأن» من وحدة «السيل» ، وهو الجزء الذى يشتمل على صيغة المضارع وغياب الحركة ، وتظهر حالة واحدة «علن - علن» وتأتى فى البيت الأخير كى تصف الوحوش وقد جرفها السيل . يكتسب مغزى توزيع «علن - علن» أهمية أكبر عندما نلاحظ أن هذه التفعيلة تتضمن ، فى سبعة من مجموع تسعة مواضع أخرى ترد فيه ، فعلا يفيد الحركة أو النشاط (ومثال هذا : قامتا تضو/وع المسك) . وتظهر التفعيلة فى موضعين فحسب تقدم فيهما صورة السكون (وقيعا/نها كأن/نه ، كأن/سراته) على حين أن التفعيلة نفسها لا تقع فى وحدة الليل ، ولكنها تقع مرة واحدة فى وحدة الأطلال (إضافة إلى حالة «تضوع» التى ذكرناها بالفعل) وتقع التفعيلة نفسها ، بالإضافة إلى ذلك ، مرتين فى وحدة «يوم صالح» (حيث ترد كذلك «علن - فا - فـ») ، وتقع ثلاث مرات فى الحركة الفرعية فى «بيضة خدر» ومرتين فى وحدة «الحصان» . ومن المهم أن نذكر أن هذه التفعيلة تقع ثلاث مرات فى بيتين يقدمان صورة الضوء يخترق الظلام وهما (البيتان ٣٩ ، ٧٢) .

١٧

فى عالم تسوده الحركة الدائمة المتمثلة فى رحيل ، ثم استقرار يعقبه رحيل جديد ، فى عالم كهذا يؤدى الارتباط بالآخر إلى انفصام تلقائى ، لهذا السبب تصبح العلاقات الإنسانية علاقات عارضة ومؤقتة وخاضعة للزمن ، وتصبح قصيدة امرىء القيس ، فى أحد مستوياتها ، رؤية للحب فى عالم مفكك يصبح الحب فيه فيضا من العذوبة والسعادة ولكنه سرعان ما يتبخر دون أن يخلف شيئا سوى شذا الماضى ، كأنه «نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل» . هكذا يصبح الحب مصدرا للمعاناة ، فى حين يدمر

الواقع أى أمل فى جعله حقيقة دائمة سواء تمثل هذا الواقع فى الضرورة الفيزيائية التى تتطلب البحث عن مصادر أخرى للحياة أو كان الواقع الاجتماعى متمثلا فى ضغط الجماعة ، أو كان واقع الفرد نفسه ، إذ يواجه بالصد والإعراض . فالحب محاصر إذن على الجبهات كلها ومن الجبهات جميعها . (ونلاحظ هذا الاهتمام الظاهر بالاتجاهات فى الأبيات الأولى من القصيدة فالحبيبة والدار محاطان من جميع الاتجاهات» . فى مثل هذا العالم لا يكون الحب قوة قادرة على مواجهةقوة التغيير ، وتحقيق توازن معها ، مع زوالية الوجود ومرور الزمن . ولكنه على النقيض من هذا ، يصبح جزءا من ذلك العالم نفسه ، جزءا يشكل ، فى الحقيقة ، جوهر هذا العالم ، كما تجسد فى صورة شديدة الكثافة . وفى الجهة المقابلة نجد الجنس والحافز الجنسى دافعين أزليين ؛ لا يخضعان للزمن لأنهما يمثلان ذروة الحدة التى تتكشف فى لحظة اللقاء بين رجل وامرأة . مثل هذا اللقاء لا يطمح إلى أن يكون لقاء دائما ، وهو بالفعل ليس كذلك ، ولا يتوقف تحققه على استمراره أو على قدرته على مغالبة الأحداث والتغلب على الرحيل الدائم . ولكن تحققه يكون «الآن» فى لحظة حادة من لحظات الزمن الحاضر ، لحظة مشعة بإحساس مطلق ، وتكتسب الحدة فيها درجة قصوى فى الإثارة وتفيض بالقناعة والرضى ، وعندما تنقضى فإنها تنقضى ، لا تأخذ شيئا معها ، ويعود الزمن إلى سالف مجراه ، لكنه لا يستطيع أن يؤثر فيها أو يغيرها ، أو يحولها إلى ذكريات مريرة ؛ إذ إنها تصبح لحظة خارج الزمن وفوقه تدور فى مدار بعيد لا تطولها يد. إنها تصبح مطلقا .

هكذا يعمل التضاد على النحو التالى : إن ما هو علاقة ، يتوقف تحققها على بقائها فى الزمن ، ليست إلا أمرا عارضا وخاضعا للزمن ، وإن ما هو لحظة تومض كالشرر ، ويتم تحققها لحظة حدوثها ، فى حين لا يتوقف هذا التحقق على بقائها فى الزمن ، هى لحظة تصل إلى المطلق وتصبح لحظة لا نهائية ، أو بعبارة أخرى ، يصبح الأبدى لحظيا ومتغيرا ، ويصبح اللحظى أبديا ولا يكون معرضا للتغير . إننا نجد هنا تناقضا مأساويا يقع الإنسان فى فخه وتحاول القصيدة أن تكتنه هذا التناقض وأن تخلق لحظات من التوسط بين الجنس والحب ، ولكنها تضطر إلى التخلى عن ذلك الموقف ، بصورة نهائية ، وتلجأ إلى مضاعفة التناقض بالتأكيد على وجوده ، وذلك لأن تجاهله لن يلغيه . وتستمد القصيدة أهميتها من شجاعتها فى مواجهة التناقض وتصعيده دون أن تقدم له حلا ؛ وإنما تترك جانبه القوى ليصبح أكثر قوة ، فيسيطر على القصيدة على نحو يقترح أن الخلود الذى يحققه ماهو لحظوى أفضل من الزوالية الكامنة طبعياً فى ما يحمل بذرة الخلود والاستمرار عن طريق التناسل وتجدد الحياة .

يجب أن نؤكد مرة أخرى أنه لا توجد إشارة إلى التناسل فى أى موضع من القصيدة سواء كان هذا التناسل بواسطة الانسان أو بواسطة الحيوان (على عكس القصيدة المفتاح) ولا يوجد كذلك نمو للنباتات فالمطر لا ينبت حشائش أو يبعث خصبا ، كما لا يؤدى الحب ولا الجنس إلى إنجاب ذرية ، أما المكان الوحيد الذى تظهر فيه صورة لطفل فيأتى فى سياق غريب لرجل وامرأة تترك وليدها خلفها فيكشف عن نظرة ساخرة للتناسل .

وهناك محور أساسى آخر تدور حوله القصيدة هو المحور اللغة ← الزمن . وتكشف القصيدة عن قدرة اللغة على تجاوز الزمن والهشاشة وحتمية اللا معنى . ومن الملاحظ أن اللغة (= الكلام) تشكل نسيج الحركة الأولى والوحدات التى تكون الحركة الثانية التى تصور الضياع ، وخمود الحيوية ، والألم الأبدى ، وعدم الحركة ، فى حين أن وحدات الحيوية والدوام لا تشتمل على لغة ، إلا فى وحدة « بيضة خدر » ، (وتظهر فحسب فى صيحة إعجاب تطلقها المرأة) . وتتخلل اللغة وحدة الأطلال وتأخذ شكل حوار بين الـ « أنا » و « الآخر » . إن الشاعر يحاول أن يخفف حدة التوتر بأن يدعو رفاقه ليشاركوه البكاء ، فى حين يحاول هؤلاء الرفاق أن يلطفوا حدة التوتر بدعوة الشاعر إلى أن يكبح جماح نفسه ، وأن يتجمل بالصبر . وتظهر اللغة كلما ظهرت فرصة لتخفيف التوتر وتغيير مجرى الزمن . ولكن عندما يظهر الرجل عاجزا تماما ، وغير قادر على التأثير فى مجرى الزمن (أو عندما لا يكون هناك توتر بل تحقق وحيوية) يسود الصمت وتتلاشى اللغة ، لتفسح المجال لنظام لغوى آخر هو لغة الاستسلام وقبول الهزيمة ، إنها لغة الدموع . وعلى هذا النحو تظهر اللغة كحوار فى وحدات « الأطلال » لتصور (هشاشة وموت ← توتر وحزن ← لغة) ؛ وفى وحدة « عنيزة » تصور (صدّ ← توتر ← لغة) ؛ وفى وحدة « الليل » (حزن أبدى ← توتر ← لغة) ؛ وفى وحدة « الذئب » (ضياع وخمود الحيوية ← توتر ← لغة) . وعلى النقيض من ذلك تغيب لغة الحوار فى الوحدات التالية : فى يوم رحيل القبيلة ورحيل المرأة (الرحلة التى لا مفر منها والتى يصبح الرجل عاجزا إزاءها فيغلب عليه التوتر وعلى الرغم من ذلك لا توجد لغة ؛ وإنما يقف الشاعر صامتا تحت الشجر) ؛ وفى صورة الأطلال التى لابد أن تكون دارسة (يقف الرجل عاجزا ؛ فى حين لا توجد لغة . إن الدموع تشفى ولكن ذلك لا يحدث إلا إذا . . .) ؛ وفى الوحدة الفرعية لـ « أم الرباب » « وأم الحويرث » (لابد من الرحيل ؛ لا توجد دموع) ؛ وفى يوم دارة جلجل ، يتم ذبح الجمل ، وفى زمن « مع المرأة الحامل والمرضع » (لا يوجد توتر ، ولكن تحقق ← لا توجد لغة) ؛ وفى وحدة « بيضة خدر » (لا يوجد توتر ، يحدث تحقق ← لا توجد لغة) وفى وحدة « الحصان » (حيوية فى صورتها المطلقة ← لا توجد لغة) ؛ وفى وحدة « السيل » (حيوية ← وحدة ← لا توجد لغة) .

قد يوحى غياب اللغة (= الكلام) فى الوحدتين الأخيرتين بتعارض آخر ؛ يتمثل فى إنسانى/غير إنسانى (حيوان/طبيعة) . إن ملاذ الزجل ووسيلته الوحيدة فى حلّ التوتر وموازنة المشاشة والزوال هو اللغة ؛ ولكن غير الإنسان (حيوان/طبيعة) يتمتع بقوة متفوقة قادرة بصورة مباشرة وكاملة على تجاوز الزمن ، هى القوة الفيزيائية اللازمنية الأبدية التى تنفجر فى إيقاع الحيوية والفتوة المطلقة . وتتضمن هذه المقولة مقولة أخرى فرعية ؛ وهى أنه : إذا اكتسب غير الإنسانى صفات إنسانية فإنه يمتلك قدرا من هذه القوة الكبرى يقل عن القوة التى يمتلكها غير الإنسانى الذى لا يكتسب صفات إنسانية .

وبناء على هذا يتغلب السيل على الـ « عصم » وهى تيوس الجبال فيجعلها تهبط من كل مكان توجد فيه ، ويتغلب كذلك على السباع فتصير غرقى تحملها أمواجه الأبدية .

ويعد وجود القصيدة فى ذاته حلاً للتوترات التى تنشأ نتيجة مرور الزمن ، وحتمية التلاشى . وتولد تجربة الأطلال حركة مضادة تتمثل فى تشكل القصيدة فى كيان لغوى خالص ، يقيم حوارا مع الزمن ، ويعد قوة مضادة للهشاشة ، ولهذا السبب تبقى القصيدة ، ومن ثم تبقى التجربة نفسها ، على حين تسعى الذاكرة كى تهزم الزمن عن طريق تأكيد حيوية التجربة ، وتنجح فى ذلك نجاحا باهرا (انظر جدول [٤] ويمثل نمو الحيوية من الذكرى الأولى فى القصيدة وحتى النهاية) . ولكن هناك ذاكرة ذات طبيعة مختلفة تجاهد بدورها لتهزم الزمن عن طريق تأكيد بقاء القصيدة . وتبقى القصيدة بوصفها عملا لغويا من أعمال الذاكرة الجماعية . وهكذا تستطيع الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية أن تتخطيا الزمن وتحملا علاماته فى الوقت نفسه . إن غموض جمل « الفعل الماضى » فى القصيدة ، وغموض الكثير من صورها وعباراتها ، وكذلك الغموض الذى ينشأ بسبب الاختلافات بين نسخ القصيدة التى وصلتنا ، هذه الأمور كلها تكشف الحقيقة الجوهرية لهذه الظواهر ؛ وهى أنها هشة وخاضعة للزمن ومؤقتة ، ولكنها قادرة على مجاوزة الزمن بفضل تلك القوة الفريدة الثمينة التى تملكها الذاكرة ، وتعمل عن طريق اللغة ، فتستطيع مجاوزة الموت الذى لا يستطيع الإنسان ، وهو مبدع اللغة ، أن يتخطاه ، ويشكل هذا العجز تناقضا مأساويا يعد واحدا من التناقضات التى تتخلل القصيدة كلها . وتكشف قوة الذاكرة عن تناقض آخر ، وهو أن الزمن نفسه متناقض ؛ فالزمن يمحو الواقع ، ولكن الذاكرة ، وهى وظيفة من وظائف الزمن ، تصبح قادرة وحدها على بعث هذا الواقع . إن المأساة التى تنشأ بسبب الصفة العرضية الدامغة للأشياء كلها ، وبسبب مجاهدة الذاكرة لاسترجاعها ، إنما هى مأساة فادحة . ولكن فقدان الذاكرة ، وهى العنصر الوحيد القادر على استرجاع ما مضى ، إنما يشكل مأساة أكبر من الأولى . إن فقدانها سيكون مثل فقدان الحيوية وهى القوة المضادة الأخرى القادرة على مجاوزة الموت .

ويوجد تناقض أعمق يتمثل فى أن الذاكرة والحيوية ، وهما قوتا الحياة ومانحتا المعنى ، والقدرة على المجاوزة ، يشكلان ، فى حقيقة الأمر ، تعارضا يظهر على النحو التالى سالب/موجب ؛ غير واقعى/واقعى ؛ ذهنى/فيزيائى ؛ أو ما يتعلق بالعقل/وما يتعلق بالجسد . هذه هى التعارضات الأساسية التى تحدد البنية الدلالية فى القصيدة ، وتحدد الرؤية فيها ، وتمثل شاهد نموذجيا على ما تتضمنه القصيدة الشبقية من عمق وما تتميز به من ذاتية وتناغم كامل .

١٨

القصيدة الشبقية ، إذن ، هى محاولة لاكتناه إيقاع الزمن ، إيقاع السكون/الحركة ؛ خمود الحيوية/الحيوية ؛ الهشاشة/الصلابة ؛ النسبى/المطلق . إن القصيدة لا يمكن أن تنفى السكون ، أو الهشاشة ، أو الموت ، أو خمود الحيوية ، لأن هذه كلها تشكل نسيج الحياة فى الصحراء . وبدلا من نفى هذه الأشياء تحاول القصيدة الشبقية يائسة أن تكشف طبيعة القوة المضادة الموجودة فى نسيج الحياة نفسها ، تلك القوة التى يضفى وجودها على الحياة مغزى ويجعلها أمرا محتملاً . وترمى القصيدة إلى الاستحواذ على جوهر هذه القوى المتعارضة مثل الذاكرة ، وحِدّة التجربة الجنسية ، والقوة الجارفة للحيوية والفتوة ، ولهذا السبب تتصاعد فى القصيدة لحظات هذه التجربة عندما تكون القوة المضادة فى أشد حالاتها حدة وثراء . إن مظهرها الأول هو الإنسان الفرد المتوحد الذى يصل إلى الحدة عن طريق الانفعال العاطفى وشهوانية الحافز الجنسى . ولكن الكشف عن هذا المظهر يكشف فى الوقت نفسه عن الهشاشة الكامنة فى الحياة العاطفية ، لأن العواطف إيقاعات توجد فى سياق زمنى ؛ إنها تحتوى على الآخر وتعتمد عليه إلى درجة تعرضها لقوى الموت ، وتكشف ضعفها إذا ما عزم الآخر على الرحيل أو قابل هذه العواطف بالرفض . إن الوحدات التى تبدو أنها تقدم قائمة بأسماء النساء اللاتى استمتع الشاعر بهن تتحول فى حقيقة الأمر ، إلى تجسيد مرير لهشاشة عاطفة الحب ، ويبدو الحافز الجنسى وحده قادراً على تجاوز الهشاشة والزمن . ولكن الحيوية ذاتها شىء معرض لعوادى الدهر ، فهى فاعلية ونشاط ، وكل نشاط خاضع للزمن ، ومن ثم فإن وحدة « بيضة خدر » تبدأ بحكاية عن الحيوية والمغامرة ، ولكنها تنتهى بصورة ساكنة تجسد اللذة الحسية فى صورتها المطلقة . ويحاول الشاعر أن يصهر الحيوية والثبات ويشكل منها شيئا مطلقا ، ويحولها معا إلى أبعاد للقوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الزمن . ويحدث الشىء نفسه فى

وحدتى « الحصان » و« السيل » ، إذ يظهر فيهما النشاط وتتفجر الحيوية ولكنهما ينحسران أو يتحولان إلى سكون فى ذروتهما أو بعدها . ويُوصف الحصان فى بيت محير يأتى عقب منظر السيل بأنه «بات عليه سرجه ولجامه وبات بعينى قائما غير مرسل» . إن هذا الوصف يصور انحسار الحيوية وهو أمر محتم (ولكنها فى الوقت نفسه لحظة منفتحة على إمكانات شتى ؛ إذ يتأهب الحصان مرة أخرى للاندفاع إلى الأمام مجددا إيقاع الحيوية) . وتسيطر الصورة نفسها على مشهد السيل عندما يغمر الأرض وتظهر الحيوانات طافية على سطح الماء مثل الأبصال ، وتظهر الطيور سكرى بالحيوية المتدفقة ، ويكشف السيل عن الطبيعة المتناقضة لإيقاع الحيوية ؛ إذ إنه قد خلق لحظة النشيد والنغم ، ولكنه حطم العالم وحطم كل شىء قبل أن يستقر فى نهاية الأمر ، ويظهر ذلك فى آخر وحدات « السيل » الأساسية وهى الوحدة التى تظهر فيها أبصال نبات مر « عنصل » (وعلى الرغم من مرارتها تشتمل على طاقات خفية ، كامنة ، وقادرة على تجديد إيقاع الحيوية) .

إننا نشهد اكتشافاً لإيقاع الحيوية يتمثل فى صور متكررة لحركة متصاعدة لا تخمد ، لكنها تصل فحسب إلى نقطة تتوقف عندها لتكون قوة كامنة وقادرة على الانطلاق من جديد . وأهم ما يميز مظاهر هذا الإيقاع هو صفة الأبدية ؛ إنها مظاهر أبدية لا بسبب عدم تغيرها مثل الصخر ، ولكن لما لها من قدرة داخلية على التكرار والحدوث ، مرة بعد مرة وإلى ما لا نهاية . ويتم حدوثها بصورة منظمة على نحو يكتسب أهمية كبيرة . ويتمثل المظهر الأول منها فى رجل يتبعه حصان ، ويجىء بعده السيل ؛ الحى (الإنسان) ، الحى (الحيوان ، والحصان) ، غير الحى (الطبيعة) ومن الواضح أن الإنسان هو أقل هذه العناصر خلودا ، وذلك بسبب خضوعه للزمن وارتباط الحافز الجنسى عنده بوجود الآخر ، أما الحصان فخلوده أكثر دواما لأن حيويته تعتمد على وجوده وحده ، وهو قادر على الانطلاق إلى الأمام والجرى والصيد مستقلا عن « الآخر » . وعلى الرغم من هذا فهو حى ومعرض للهلاك . أما السيل فهو تجسيد للمطلق ، وتظهر فيه قوة وحيوية لا تعتمدان على شىء سوى وجود الطبيعة ذاتها ، وهو الوجود الوحيد المطلق . وعلى الرغم من أن السيل يصل إلى نقطة الانحسار إلا أن انحساره يكون مؤقتا إذ إنه سيعاود التدفق مرة ومرات بصورة مطلقة ، وإلى لا ما نهاية .

تكتنه القصيدة ، اذن ، إيقاع الديمومة وطبيعة الزمن المجسد للحيوية (فى صوره المتكررة) . وفى حين تكشف القصيدة عن هذا الإيقاع فإنها تشتمل ، فى الوقت نفسه ، على وعى تام بالتناقض الموجود فى الواقع ، ويتمثل هذا التناقض فى وجود القوة الوحيدة ، أو الإيقاع الذى يولد لحظات الدوام الحادة ، يحتوى فى ذاته على نقيضه . إن القصيدة تكشف فى الحقيقة عن إيقاع التغير/الديمومة فى « الأطلال » ، أول الأمر ، ثم فى الحب بعد ذلك ، ثم فى وحدات الحيوية التى ذكرناها . وهكذا تكتمل دورة الفصول فتؤوب الحيوية إلى انحسار يظهر فى غياب الحياة من الخيام وتحطم كل شىء حتى حياة الحيوان ، ولا يبقى غير آثار تجسد المرارة .

وتنمو هذه الرؤية لطبيعة الزمن المتناقضة ، وكذلك ينمو إيقاع الحياة والحيوية فى الوحدات التالية . ويكتشف الشاعر أن الحدوث المتكرر لهذه الظواهر يمثل إمكانية الديمومة . وتنعكس هذه الرؤية ، بصورة باهرة ، فى بنية القصيدة نفسها ، كما تنعكس بواسطة ملمح يلفت النظر فى مفرداتها ، وهو التكرار المتواتر لحرف واحد فى صيغة التشديد أو لحرفين . وتتكون القصيدة كلها ، كما أوضحنا من قبل ، من حركة تتكرر فى جملتين الثانية منهما تكرر الأولى . ومن خلال هذا التكرار وحده تستطيع القصيدة ، بعد أن أصبحت قولا خالداً وشكلا لغويا ، أن تحقق نفسها وحيويتها ودوامها . إنها تصبح مجاوزة للطبيعة العرضية للقول بوصفه شيئا متناهيا ومعتمداً على الزمن . إن اللحظة التى يصبح فيها القول أمراً واقعاً هى ذاتها لحظة موته ، ولكن القصيدة لا تموت لأنها إذ تصبح أمراً واقعاً ، بمقولتيها المتجاورتين اللتين تكرر إحداهما الأخرى ، تدخل حيز الديمومة وتصبح خالدة .

١٩ -

إن القصيدة الشبقية التى تمثل مهرجاناً للحيوية والحدة الشعورية تعد أساساً ، على الرغم مما يبدو هنا من تناقض ، قصيدة مأسوية ، تتشكل فى لحظة توتر مهيمن . وتكمن هذه الطبيعة المأسوية فى رؤيتها للقوة المضادة القادرة على مجاوزة الموت والتغير . ولكن هذه القدرة لا تتحقق إلا عن طريق حدة العاطفة والاستجابة الحسية فبواسطتها يستطيع الإنسان التغلب على قدره ، ويستطيع بواسطة الحيوية التى تحققها الذاكرة أن يتخطى هشاشة التجربة . وتؤكد القصيدة أن الإنسان يستطيع على الرغم من أنه كائن منفرد ومعزول لا يرتبط بأى شىء آخر خارج ذاته ، ولهذا السبب نفسه ، أن يصل إلى لحظته الخاصة المجاوزة المطلقة . ولكن حدة العاطفة ، والاستجابة الحسية والجنسية قدرتان زائلتان وخاضعتان للزمن ؛ وكلما تقدم الإنسان فى العمر ضعف ومال إلى الاستسلام . إنه يفقد عندئذ قدرته الوحيدة على مجابهة الزمن ومجابهة مصيره ؛ فالإنسان يستطيع مجاوزة مصيره فى فترة الشباب وحدها ، والشباب أمر نسبى وليس أمراً مطلقاً ، والأرجح أن يكون هذا هو السبب فى أن تجىء الصورة الغامضة التى تشتمل على الوحوش-السباع فى نهاية القصيدة ، عقب حيوية السيل ولحظة الخصوبة . من

الممكن أن تجسد هذه الصورة يقينا مأساويا يتمثل فى أن الحيوية ، والقوة ، والشباب سوف تنحسر مخلفة وراءها شعوراً بالمرارة . وأن تؤكد أن كل شىء سوف يقتلع من جذوره وسوف يترك طافياً بغير مغزى إلى مالا نهاية ، كما تؤكد أن الواقع كله يطفو ، بلا جذور ، غفلا من أى تمييز . ولهذا السبب يصبح الإنسان كياناً منفرداً وهو فى ذروة حيويته . إن الشاعر يكشف ، حقيقة ، عن قوة الحيوية فى الطبيعة وعالم الحيوان ، وكأنه يدرك إدراكا خفياً ، الأخطار الكامنة فى المحدودية التى فرضت على الإنسان . إنه يبدو كما لو كان قد وجد مسلاة عن حقيقة أن الحيوية وحدّة الحواس هما قوتان معرضتان للزوال فى حقيقة أخرى تتمثل فى أن رفيقه ، الذى ينتمى إلى عالم الحيوان ، (هل هو ذاته الأخرى ؟) والطبيعة والسيل (هل هما ذاته الأخرى كذلك ؟) تمتلك كلها حيوية داخلية أبدية . إن التدرج الذى يبدأ من حيويته الذاتية ثم ينتقل إلى حيوية الحصان ثم إلى حيوية الطبيعة ، أو التدرج من حيوية أقل بقاء إلى حيوية أكثر بقاء ، هذا التدرج يكشف ، فيما يبدو ، عن وجود مثل هذا الإدراك . ولكن حيوية الحصان والسيل ، كما ذكرنا من قبل ، سوف تخمد . إن السيل أبدى ولكنه غير مستمر (فهو منقطع) وكل حيوية لا بد أن تخضع للزمن لأن الحيوية إيقاع . إنها الحياة فى مواجهة الموت . ولكن كل إيقاع يتناوب مع اللاحركة ، وتتناوب الحركة مع الصمت والصخب ، أو يتناوب المرتفع مع المنخفض ؛ لهذا السبب يسود القصيدة التداخل بين الصور الأفقية والصور الشاقولية وبين الخارج والداخل ، وبين المد والجزر .

وتشكل هذه الصور إيقاع القصيدة على مستوى أساسها المفاهيمى ، ولهذا السبب يتخلل القصيدة تناقض أساسى أو ثنائية ضدية تمثل حقيقة جوهرية ؛ وهى أن كل حركة تشتمل على لا حركة . وكل حيوية سوف تخمد ، وكل صمت وسكون يتخللها حركة وصخب ؛ ومن ثم تنشأ ظاهرة محيرة ، وإن كانت ظاهرة طبيعية من الناحية البنيوية ، وتتمثل فى ظهور اللاحركة بوصفها جزءاً مكملاً للوحدات التكوينية المخصصة للحيوية ، فى حين تظهر الحركة ، بدرجات متفاوتة ، بوصفها جزءاً أساسياً من الوحدات التى تسودها اللاحركة ، وتكون أحياناً وظيفة للذاكرة أكثر من كونها واقعاً حقيقياً . وتشكل حركة الرياح فى وحدة الأطلال عاملا حاسماً إلى حد كبير . أما نسيم الصبا المحمل بريا القرنفل ، وشذا أم الحويرث وأم الرباب ، فإنه يسمح للذاكرة أن تقوم بوظيفتها فى مجاوزة طبيعة الزمن الهشة ، ولكنه يسبب كذلك الانفجار فى البكاء نتيجة انفعال عاطفى حاد . وعلى نحو مماثل نجد فى وحدة «الليل» التى وصفت بأنها لا زمنية وثابتة ، صورة مسيطرة تتمثل فى الحركة القوية الساحقة لتمطى الليل فوق الشاعر عندما ناء بككله ، وتمطى بصلبه ، وأردف أعجازا إلى مالا نهاية .

إن وحدة الإنسان ، وهى محصلة رؤيا القصيدة ، تتمثل فى أوضح صورها فى ظهور الشاعر كياناً معزولا ، لا ينتسب إلى شىء ، ولا يرتبط بأحد ولا يتعاطف مع أحد . وعلى الرغم من كثرة عدد النسوة إلا أنهن ، جميعاً ، يولدن توتراً ولا يسمحن بانصهار أو وحدة تدوم بينهن وبين الشاعر . وتنتهى حركة النسوة فى القصيدة بصور يغلب عليها السكون ويتولد عنها وحدة «الليل» بكل ماتشتمل عليه من وحدة وألم . ولاتوجد علاقات إنسانية أخرى تملأ قلب الشاعر بالشعور بالانتماء والتوحد بالآخر . وعلى خلاف قصيدة لبيد ، لا يقوم الآخر فى معلقة امرىء القيس بدور إيجابى . فالقبيلة ببساطة لا تظهر هنا ، ولهذا السبب لا تخلق شعوراً بالتوحد أو الانتماء . وكلما ظهر الآخر ، نجده يلعب دوراً معاديا ، فالرفاق لا يبالون بدعوة الشاعر للبكاء ، ولكنهم يواجهونه بالنصائح والنواهى ، وتقف القبيلة وراء رفض عنيزة ، ويتربص أفراد القبيلة بالشاعر فى «بيضة خدر» ويعزمون على قتله لو استطاعوا إلى ذلك سبيلا . إن علاقة الشاعر بالمجموعة علاقة سلبية تماما ، فهو خارج الجماعة ، وعندما يقدم على الفعل فإنه يفعل ذلك من أجل أن يتحدى القيم أو أن يسخر منها ، وهكذا لا تؤدى القيم القبلية ولا الانتماء إلى القبيلة الدور الذى تقوم به فى القصيدة المفتاح ، ومن ثم لا يظهر فى القصيد الشبقية فخر ، شخصى أو قبلى ، لأن الفخر يتضمن اعترافاً بالطبيعة الإيجابية للقيم الاجتماعية ، أما الفخر الشخصى فيتولد عن الرغبة فى الحصول على قبول القبيلة وتكريمها للشاعر على أساس أن الشاعر يتمسك بمجموعة من القيم التى تعد مهمة فى نظر القبيلة ، ويعد الفخر القبلى ، من الناحية الأخرى ، تعبيراً أكثر صراحة يتجسد فيه قبول القيم القبلية . وينشأ عن هذا الموقف تجاه القبيلة ، أو تجاه الآخر موقف لافت من إشكالية التناسل بوصفها قوة باعثة على الاستمرار ، وعلى بقاء الحياة ، من خلال القبيلة وقيمها . لا يوجد عند امرىء القيس ، وذلك على النقيض من لبيد ، أى اهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية ، ولا يظهر فى معلقته أثر لذرية أنجبها إنسان إلا فى سياق تلاحم جنسى يضم الشاعر وامرأة تهجر طفلها الباكى حتى لا تقطع لحظة الحدة الذروية . وهكذا يظهر الطفل فى دور الآخر ، ويعنى ظهوره ، سواء عمد الشاعر إلى ذلك أم كان غير عامد ، انقطاع لحظة الحدة وإفساد ما يعد جوهر الحياة بالنسبة إلى الشاعر .

وعلى نحو مماثل نجد المواضع الوحيدة التى ظهر فيها النموذج الأعلى لحكمة الحياة الجاهلية (ويتمثل فى العجوز الذى يؤكد بقاء القبيلة والحياة من خلال تأكيد قيمها) نجد هذه المواضع فى وحدة

بيضة خدر» حيث يقع الرجل فريسة للإغراء . ونجدها كذلك فى «وحدة السيل» حيث يظهر ثبير واقعاً تحت وابل من مطر هتون (رمز الحيوية الجنسية) ، ويظهر الجبل فى صورة رجل عجوز «كبير أناس» ملتفا فى «بجاد مزمل» . إن العجوز الذى يظهر متشدداً ، بسبب أنه حكيم القبيلة التى تكبح الحافز الجنسى ، يجتاحه سيل الحياة والحيوية ، أى القوى التى تجسد للشاعر الدافع الأساسى للحياة . وتشع صورة الحصان والدم يغطى نحره بإيحاءات مماثلة ، فالدم يظهر مثل عصارة الحناء بشيب مرجل . إن المشيب فى الشيخوخة والتظاهر بالشباب والقيم المقبولة من الناحية الاجتماعية تمثل كلها دم الضحية الواقعة فى براثن الحيوية والشهوة الحسية . وهكذا يؤكد الشاعر انتصار قيمه إذ تجتاح قيم العجوز ، حكيم القبيلة . وفى النهاية يؤدى اختفاء القبيلة إلى دخول المرأة فى دائرة الشاعر ، وتصبح قريبة ؛ وينشأ التجانس بينهما كلما كانا فى معزل عن القبيلة أو فى حالة هزيمة تحل بها .

وإذا كان الإنسان فى القصيدة الشبقية لا يرتبط بالإنسان عموماً ، فإنه لا يرتبط كذلك بعالم الحيوان . إن الحصان هنا ليس حصان عنترة الذى يشكو إليه مصاعب الحرب . إنه رمز للحيوية المجردة من أى تعاطف نحو الشاعر كما أنه لا يشعر بهذا التعاطف ، وكذلك فإن الجمل هنا ليس جمل طرفة ولا جمل لبيد بكل ما يحملان من إيحاءات رمزية . إنه ، على العكس من ذلك ، يقدم على مذبح الشهوة الحسية والبحث عن لحظة الحدة .

ونشير أخيراً إلى ملمح مهم وهو أن عالم النباتات يختلف فى القصيدة الشبقية عنه فى القصيدة المفتاح . وتستخدم النباتات هنا لتجسيد أشكال الجمال ولتعبر عن القيم الجمالية الجذابة ، أو أنها تستخدم كشىء يدرك بالحواس ، ويشكل عناصر تساعد على الحدة الحسية ، لهذا السبب لا يصبح لها وظيفة رمزية . إن الشاعر يستخدم النباتات ليقارنها بجمال جسد المرأة وجاذبيته الحسية ، أو ليركز على الإحساس بالهشاشة فى كل الوحدات التى تشتمل على كائنات حية ، وعلى الحيوية الحسية للسيل (الذى يجتاح الأشجار والحيوانات كلها) .

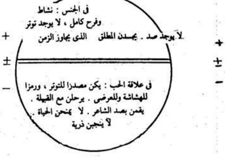
وتتلخص الدوائر التى سوف نقدمها الآن و ينبغى فحصها على ضوء الدوائر المستخدمة فى القصيدة المفتاح ، العلاقات التى ناقشناها آنفا . هذه الدوائر تظهر كما يلى :



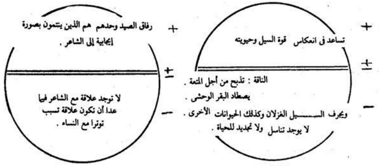
الحصان



النباتات



النساء



الحيوانات
(أنواع أخرى غير الحصان)

القبيلة (الآخر)

وتوضع حزمة التعارضات ، المشكلة لقوى التوسط والمجاوزة ، بين علامتين تشكلان تعارضا آخر فى القصيدة الشبقية هو التعارض بين الجدب/الخصوبة . ولقد ناقشنا حتى الآن هذا المحور بإيجاز وركزنا اهتمامنا على العلاقات التى تشغل المساحة التى يحتلها هذا التعارض . وإذا عدنا الآن إلى التعارض نفسه ، نجد أن رؤية القصيدة تبدأ فى التبلور فى بنية واضحة ومحددة . تبدأ القصيدة بصورة الأطلال (الجدب) ولكنها تنتهى بصورة السيل (الخصوبة) وتتكشف أبعاد الجانبين بواسطة ضوء واحد فكلاهما وظائف للزمن ودورة الفصول وتنجلى العلاقة بينهما فى إطار تعارض آخر،هو التعارض بين الحى (خصوصا الرجل) فى مقابل غير الحى (الطبيعة) . إن لدينا حالتان للوجود يمكن اكتشافهما فى شكل موجودين أو عاملين . وتؤكد القصيدة الشبقية الحقيقة النهائية فى الحياة وهى أن الحالتين وظائف لعامل واحد هو الطبيعة ، وأن العامل الأخر وهو الإنسان عاجز تماماً وغير قادر على التأثير فى العلاقات بين هذه الحالات . وعندما يظهر الجدب فإنه يظهر كوظيفة زمنية لابد منها ولا مهرب عنها . ومن الواضح أن الصورة الأولى فى وحدة الجدب هى صورة الإنسان (الشاعر ورفاقه) واقفين دون حركة فى مجال الخصب الذى يغيب منه العامل الإنسانى المسبب للخصب وهو المرأة . وعندما ينفجر السيل يبدأ بصورة للإنسان (الشاعر ورفاقه) قاعدين له وهم يشاهدونه ولكن دون أى حركة كما أنهم عاجزون عن التأثير فى مجرى الأحداث . وهنا يغيب كذلك العامل الإنسانى المسبب للخصوبة وهو المرأة ، على الرغم من أنها كانت مسيطرة على الوحدات السابقة .

وتحاول القصيدة أن تتوسط بين هاتين الحالتين للوجود على أكثر من مستوى . ولكن القصيدة لا تحقق أى توسط على المستوى الذى يعد أكثر هذه المستويات جوهرية ، ويتمثل فى عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الخصب . ولهذا السبب لا ينتج عن شبكة العلاقات فى القصيدة نسلٌ ، وإنما يسودها الجدب وتفشل محاولة سلب القوة الشيطانية التى تملكها الطبيعة بوصفها الباعث الوحيد للخصب الذى يمكن أن يحدث توازناً مع تلك القوى المدمرة والمفضية إلى الدمار .

ويبدو أن القصيدة تلمح إلى أن القوى السالبة هى الشىء الوحيد الذى يتحقق فى واقع الأمر إذ يدمر السيل أقوى الحيوانات (الوحوش ، السباع) ويجبر أشدها مراساً على الهبوط من قممها العالية (العصم) ، ويقتلع أكثر الأشجار ضخامة «كنهبل» ، ولا ينجو إلا أكثر المخلوقات ضعفاً (الطيور المغردة) ، ولكنها لا تبقى بوصفها عوامل للخصوبة ، وإنما شاهدة فحسب على هذه القوى ، تحتفى بانبعاثها ، وتمجد الطبيعة الرحم الوحيد الخصب الخلاق .

وكما تبدأ القصيدة بمجموعة من التعارضات فإنها تنتهى بتعارضات أخرى ، ويبقى الزمن مشكلا الجوهر منها ، لهذا السبب نجد التضاد بين فجر/مساء . كما يظل اكتشاف القوى المولدة للحيوية فى المركز منها . ولهذا السبب يظهر التضاد بين الطيور المغردة/الوحوش المفترسة . وترتبط هذه الصورة الأخيرة ارتباطا مباشرا بالصور الحسية فى القصيدة التى تشتمل على اللحم ، والصيد ، والدماء ، والجدة . إنها صورة لأكلة اللحوم .

ويظهر محور الجدب/الخصب فى نهاية الأمر من خلال جزئيتين تتمثل أولاهما فى أن ناقة الشاعر عاقر (تذبح من أجل العذارى ، ونجد هنا شيئين من نوع واحد هما أنثى/أنثى تنفى إحداهما الأخرى) وتتمثل الثانية فى أن حصان الشاعر (ذكر) عقيم (ويصور فى معزل عن أنثاه) .

٢١ -
هناك نقطة أخيرة لابد من الإشارة إليها وهى أننا نستطيع عند هذه النقطة من الدراسة أن نقارن بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح من حيث مستوى التعارضات التى تتولد عنها الرؤية المجردة فى كل قصيدة منها ، إلى جانب مستوى الوحدات التكوينية والبنى التى تجسد هذه الرؤية . تتحرك القصيدة المفتاح أساساً فى إطار تعارضات هى الموت / الحياة ، الجفاف / الطراوة ، الجدب / الخصب ، العرضى / الدائم ، الانقطاع / الاستمرارية . وتهتم القصيدة بالخصب والتناسل بوصفهما قوى البقاء والاستمرار ، ومن ثم تهتم بالذرية والقبيلة وقيمها .

لهذا السبب يحتل المركز من هذه القصيدة وحدات تكوينية تشتمل على علاقات ثنائية يتولد عنها الحمل والذرية ووحدات تكوينية تشتمل على التضاد بين الأنا / الآخر (القبيلة فى حالة التناغم) ، وتظهر ناقة الشاعر كذلك فى علاقة حميمة بالعلاقات الثنائية . وتتحرك القصيدة الشبقية ، على النقيض من القصيدة المفتاح ، داخل إطار تعارضات هى المشاشة/الصلابة ؛ ما هو معرض للزمن/لا زمنى ؛ خمود الحيوية/الحيوية ؛ النسبى / المطلق ؛ السكون/الحركة ؛ التسطح (خال من الحدة)/الحدة ؛ التأمل / العاطفى . وتهتم القصيدة بالمشاشة وحتمية خمود الحيوية وتلاشيها فى الظواهر كلها ، وفى العواطف كلها ، وفى الزمن مهما طال . وتطمح القصيدة إلى الكشف عن جوهر الحدة والحيوية فى صورهما الغلابة الدائمة . وتقوم القصيدة بهذا الكشف فى جو طقوسى ، فتجعل من الحيوية والاحتفاء بها شعيرة تظهر ، بصورة خاصة ، فى صور الدماء ، وشواء اللحم ، ومصابيح الراهب ، وأناشيد الطيور . كما يظهر محور الجدب / الخصوبة فى هذا الجو الطقوسى بوصفه أحد الثوابت الممثلة للحقيقة الأبدية ، ويتم اكتشاف التعارضات الأخرى فى إطاره . لهذا السبب تغيب الذرية والقبيلة وقيمها من هذا الموضع فى القصيدة . وتظهر الرؤية فى القصيدة لا بوصفها رؤية جماعية وإنما رؤية فردية إلى حد كبير . إنها بحث مستميت عن مظاهر الحدة فى الإنسان ، وفيما يرتبط به ارتباطاً حميماً ، وفى عالمه الخاص .

ونجد ، بناء على ما تقدم ، أن القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح تجسدان رؤيتين متمايزتين ومتضادتين للواقع . وهذه نتيجة مهمة فى ذاتها أمكن التوصل إليها عن طريق التحليل البنيوى لهاتين القصيدتين . وسوف يصبح فى إمكاننا إذا تم تطبيق هذا المنهج على المعلقات الأخرى ، وهو العمل الذى أشرت فى البداية إلى أنه يأخذ الآن سبيله فى التكامل ، أن نقدم المعلقات بوصفها تشكل بنية واحدة تتجسد فيها رؤية مركزية فى الثقافة (الجاهلية) تتعلق بالقضايا الكبرى التى تواجه الإنسان فى هذا الكون : إن هذه القضايا واحدة كما أن بنية الواقع واحدة إلا أن كل معلقة تقدم إجاباتها الخاصة على هذه القضايا وتقدم مفهومها للقوى التى يمكن أن تتوسط بين التعارضات الأساسية التى تتخلل بنيتها ، وللقوى القادرة على حل هذه التناقضات الكامنة فيها .

وتشكل القصيدة المفتاح والقصيدة الشبقية قطبين متقابلين من حيث إن إحداهما تقدم الرؤية الجماعية فى مقابل الرؤية الفردية التى تقدمها الثانية . ونجد أن الفعل البطولى فى رؤية أخرى تمثلها معلقة عنترة يعتبر قادراً فى ذاته على مجاوزة الموت . أما الرؤية فى قصيدة طرفة فهى رؤية وجودية فى أساسها وتتوسط ، فى أحد مستوياتها ، بين القصيدة الشبقية والقصيدة المفتاح . وتحتل قصيدة زهير مركز البنية الواحدة فى المعلقات ، وتعكس رؤية الرجل الحكيم الذى يتوسط بين الرؤى المتضادة فى إطار بنية المعلقات .

وتقف الثقافة المضادة خارج إطار الرؤية المركزية للثقافة ، وفى موقع المعارضة منها ، وتتمثل خارج الرؤيا المركزية للثقافة . وفى موقع مضاد لها يقف شعر الثقافة المضادة مجسداً رؤيا «الخارجى» كما تتجسد فى شعر الصعاليك مثلاً ، ويتيح لنا هذا التصور أن نقوم بإعادة فحص الشعر الجاهلى إنطلاقاً من تعارض تشكله دائرتان متقابلتان ، وسوف يؤدى اكتناه كهذا إلى إحياء الشعر الجاهلى وتخليصه من الصورة الغائمة التى لصقت به حتى الآن .

ولقد تم تقصى التعارض الذى حددته هنا بصورة معمقة فى الدراسة التى سبقت الإشارة إليها والتى ما تزال قيد الإعداد ، لذلك لابد من الاحتفاظ بالتفاصيل الأخرى إلى أن تظهر الدراسة فى صورتها الكاملة ، ونرجو أن يتوافر لهذه الدراسة ، والجزء الأول الذى نشر منها ، اهتمام كاف يحفز باحثين آخرين على استخدام التحليل البنيوى فى إعادة اكتناه الشعر الجاهلى . ويشكل عمل كهذا طرازاً من العمل لا يمكن أن ينجزه جهد منفرد بل يحتاج إلى عمل جماعى يعكف عليه حتى يؤتى ثماره[٢٢] .

الهوامش

(١) تشكل هذه الدراسة الجزء الثانى من دراسة موسعة حول التحليل البنيوى للشعر الجاهلى . وقد ظهر الجزء الأول من هذه الدراسة بعنوان :

Towards a Structural Analysis Of Pre - Islamic Poetry, **International Journal of Middle Eastern Studies,** 6 (1975), pp. 148 — 184.

وقد نشرت الترجمة العربية لهذا الجزء من الدراسة فى مجلة «المعرفة» دمشق ، عددى آيار وحزيران ١٩٧٨ .

وكانت الدراسة تهدف جزئيا إلى تطوير الأسس النظرية لاستخدام المنهج البنيوى على الشعر الجاهلى . وعلى الرغم من أن عددا قليلا من الباحثين قد استخدم هذا المنهج ، إلا أن هناك مؤشرات تحول إيجابى ظهرت منذ نشر الجزء الأول من الدراسة وتبعث كلها على التفاؤ ل .

(٢) الجزء الأول من الدراسة TSAوقد سبقت الإشارة إليه . ص ١٦٧

(٣) انظر ، على سبيل المثال ، وصف آربرى Arberry للمعلقة فى «المعلقات السبع» :
The Seven Odes, (London and New York, 1957)

(٤) انظر حول هذه النقطة : محمد عبد السلام هارون فى مقدمته لنسخة ابن الأنبارى «شرح القصائد السبع الطوال» الطبعة الثانية (القاهرة ١٩٦٩) ص ١١ - ١٣ .

(٥) النسخة المستخدمة هنا هى نسخة ابن الأنبارى لهذه المعلقة (انظر السابق) . وهناك نسخة أخرى ، ماتزال مخطوطة ، تختلف اختلافا أساسيا عن النسخة المستخدمة هنا وتزيد عليها بثلاثين بيتا . وتشكل النسخة الأكثر طولا أساس دراسة للمعلقة آمل أن أفرغ منها فى وقت قريب .

(٦) حول هذا الجانب فى القصيدة ، انظر الجزء الأول من الدراسة ، الجزء رقم ١٢ . وانظر كذلك كلود ليفى شتروس Levi—Strauss حول طبيعة الزمن غير المعكوسة فى الأسطورة فى مقاله :
The Structural Study of Myth, in **Structural Anthropology** (New York : 1967), p. 205

(٧) لمناقشة هذه النقطة انظر : الجزء الأول من الدراسة ، الأجزاء ٤ - ١ و ٤ - ٢ .

(٨) على الرغم مما يكتسبه تحليل التضادات والتعارضات من أهمية كبيرة فى القصيدة كلها ، إلا أننى لن أقوم بتسجيل هذه التعارضات كلها هنا ، على حين أننى أؤكد أن هذه التعارضات لا تسيطر على هذه القصيدة بصورة تفوق سيطرتها على القصيدة المفتاح .
(انظر الجزء الأول من الدراسة ، جزء ٧ - ٠) .
إن اهتمامى بتطويع المنهج البنيوى وصقلة يبيح إغفال ذكر نقاط بعينها فى الدراسة الحالية وذلك بهدف التركيز على نقاط أخرى لم تسبق مناقشتها . ونأمل أن نقدم هذا المنهج فى صورة أكثر كمالا عندما يتم تحليل مستفيض للمعلقات كلها بالإضافة إلى مجموعة من القصائد الأخرى .

(٩) انظر ، على سبيل المثال ، ابن الأنبارى ، سابق ص ٢٠ - ٢١ .

(١٠) انظر الملاحظة التى جاءت على هذا المصطلح فى الجزء الأول من الدراسة ، ص ١٥٢ .

(١١) انظر : أدونيس ، «ديوان الشعر العربى» الجزء الأول (بيروت ١٩٦٤) ص ١٥ .

(١٢) المصدر السابق .

(١٣) نقل سيمور شاتمان Chatman فى مقاله :
Towards a Theory of Narrative in **New Literary History : A Journal of Theory and Interpretation** : Vol. VI, 1974 - 1975, p.296.
وانظر كذلك فيكتور إيرلخ Erlich فى :
Russian Formalism : History, Doctrine (The Hague, 1965)
وفى أعمال بارت Barthesوتودوروف Todorov على وجه الخصوص .

(١٤) ذلك هو تعريف توماتشيفسكى Tomashevskiللحبكة كما نقله شاتمان فى الموضع السابق .

(١٥) أنظر تعريف فلاديمير بروب Proppلوظائف الحكاية الخرافية وتحليله لبنيتها فى كتابه :
The Morphology of the Folktale, 2 nd. (Austin, 1968)
وخصوصا الفصل الأول والثالث .

(١٦) تستخدم كلمة علامة Signهنا بمفهومها اللغوى وكذلك بالمفهوم الذى استخدمت به فيما بعد عند شتروس . انظر سوسير Saussure فى كتابه :
(Cours de linguistique générale) Paris, 1916).

(١٧) كما ، على سبيل المثال فى ، «إذا السماء انشقت»

(١٨) ذكرها أدونيس ، السابق ، ص ٥٧ . وتعد دراسة أدونيس لهذه النقطة واحدة من أهم المقولات التى ترتبط بالشعر الجاهلى .

(١٩) حول التأليف الشفاهى وتطبيق التحليل الصيغى (formulaic) على الشعر الجاهلى ، بصورة عامة ، وعلى القصيدة الشبقية ، على وجه الخصوص ، انظر :
Michael Zwettler, **The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry : Its Character and Implications,** (Berkeley, August. 1972)
وهى أطروحة للدكتوراه غير منشورة وخصوصا الملحق A وهو بعنوان : «Formulaic Analysis of The Mu'allaqa of Imra'al Qays»
ونجد أن كثيراً من التكرار الذى ورد ذكره هنا قد وصف على أنه صيغ . ولم أستطع الحصول على العمل المهم الذى ألفه زفتلر إلا فى المراحل النهائية من إعداد هذه الدراسة ، ولكننى آمل أن أستخدمها باستفاضة فى المستقبل . وترجع أهمية هذا العمل فى أحد جوانبه إلى طبيعته التحليلية ، كما ترجع ، من جانب آخر ، إلى أنه يقدم المحاولة الأولى فيما أعلم ، لتطبيق نظرية بارى لورد Parry - Lord على الشعر الجاهلى . ولا ترجع الإشارة هنا إلى الدراسة التطبيقية الوحيدة لهذه النظرية ، وهى دراسة جيمس منرو وذلك بسبب أن الدراسة الأخيرة لا تقدم تحليلا مفصلا للقصيدة الشبقية فضلا عن أن عمل زفتلر قد تم قبل دراسة منرو .

(٢٠) حول النبر فى الشعر العربى والدور الإيقاعى فى أنواع النبر الثلاثة ، انظر : كمال أبوديب «فى البنية الإيقاعية للشعر العربى» (بيروت ، ١٩٧٤) ، خصوصا الفصل السادس .

(٢١) انظر ، نفسه ، الفصل الأول .

(٢٢) هناك نقطة أخيرة تستحق الذكر وهى أن استخدامى للمصطلح «الرؤية الشبقية» يوسع الحقل الدلالى لكلمة "Eros"ليشتمل على «الشهوانية» ومن هنا يختلف هذا المصطلح عن استخدام نورثرب فراى Fryeللمصطلح نفسه ليشير إلى «صعود الروح . . صعود الإنسان من عالم طبيعته الهاوية إلى شىء أقرب ما يكون إلى بيته الأول ، وهو ما يعرف عادة بالفردوس الأرضى أو جنات عدن» . أنظر :
The Stubborn Structure : Essays on Criticism and Society, (Ithaca, New York, 1970) pp. 257 - 258.

غربة الملك الضليل

عبد الرشيد الصادق محمودي

لم يعن أحد فيما أعلم بدراسة اغتراب امرىء القيس[1] . فبأى معنى كان غريبا ؟ هذا هو السؤال الذى نبدأ به . وهو سؤال لم يلق حتى الآن إجابة محددة مقنعة . لقد تعددت الروايات التى وصلت إلينا عن حياة امرىء القيس وما كان من فساد علاقته بأبيه ، وخروجه عن طاعته ، وتمرده على تقاليد مجتمعه ، وتشرده فى طلب اللهو ، وفراره من المطاردة ، وسعيه إلى الثأر من قتلة أبيه ، وإلى استرداد ملكه المنهار . ولقد تعرضت هذه الروايات للنقد ، لكن أحدا لم يحاول أن يستخلص منها ما هو أساسى فى غربة امرىء القيس .

ولعل أوضح تعريف لغربة امرىء القيس هو ما نجده تحت مادة «الضليل» فى «المعجم الوسيط» للمجمع اللغوى بالقاهرة . فامرؤ القيس وفقا لهذا التعريف كان «ضليلا» لأنه كان صاحب غوايات وبطالات ، أو لضلاله بين القبائل . لكن هذا التعريف بشقيه لا يمس من غربة امرىء القيس إلا جوانبها السطحية ؛ فلم تكن غوايات امرىء القيس وأسفاره إلا مظاهر لغربة أعمق لا يمكن أن تفهم إلا فى ضوء علاقته بأسرته وبأبيه على وجه التحديد . فلقد تغرب أولا لأن حياته فى إطار الأسرة قد تصدعت فى سن مبكرة . ولقد قيل إن الملك الأب كان يستنكف قول الفتى للشعر لأنه لا يليق بأبناء الملوك ؛ وقيل إن الفتى قد شبب بامرأة كانت زوجا أو جارية لأبيه ؛ وقيل إن الملك عندما يئس من إصلاحه عهد إلى أحد رجاله بقتله . وليس هناك ما يدعو إلى تصديق هذه الروايات بحذافيرها ، لكنها تشير فى مجموعها إلى أمر مرجح ، هو أن حياة الشاعر فى نطاق أسرته قد تصدعت على نحو لم يمكن إصلاحه ، وأنه أخذ يبحث عن العلاقات الحميمة خارج نطاق الأسرة ، وعلى هامش المجتمع .

كان امرؤ القيس فيما يقول صاحب الأغانى يسير فى أحياء العرب ومعه أخلاط من شذاذهم من طىء وكلب وبكر بن وائل ، فإذا صادف غديرا أو روضة أو موضع صيد أقام فيه ، فذبح لمن معه فى كل يوم ، وخرج إلى الصيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا ، وشرب الخمر وسقاهم ، وغنته قيانه ، ولا يزال حتى ينفد ماء الغدير ، ثم ينتقل عنه إلى غيره[2] .

مباذل امرىء القيس تتسم إذن بطابع الخروج على الأسرة والمجتمع . فلم يكن من غير المألوف أو المستنكف أن يغرم أمير بالصيد والشراب والنساء ؛ لكن مشكلة امرىء القيس هى أنه كان يمارس حياة اللهو ممارسة الأمير المخفق المنبوذ ، وأنه كان يحاول أن يجد فيها بديلا عن حياته الأولى .

على أن لغربة امرىء القيس بعداً آخر ؛ فهو لم يستطع أن

يستقر فى حياته الجديدة ؛ ولقد ظل شبح أبيه الملك يطارده فى حياته على هامش المجتمع . وإنا لنجد فى القصة التالية من «الأغانى» تصويرا دراميا أخاذا لسلطان الملك المقتول على قلب الأمير العاق :

«ولما طعن الأسدى حُجْراً ولم يجهز عليه ، أوصى ودفع كتابه إلى رجل وقال : انطلق إلى ابنى نافع - وكان أكبر ولده - فإن بكى وجزع فالْهُ عنه ، واستقْرهم واحدا واحدا حتى تأتى امرأ القيس - وكان أصغرهم - فأيهم لم يجزع فادفع إليه سلاحى وخيلى وقدورى ووصيتى . وقد كان بين فى وصيته من قتله وكيف كان خبره . فانطلق الرجل بوصيته إلى نافع ابنه ، فأخذ التراب فوضعه على رأسه . ثم استقراهم واحدا واحدا فكلهم فعل ذلك ، حتى أتى امرأ القيس فوجده مع نديم له يشرب الخمر ويلاعبه النرد ، فقال له : قتل حجر . فلم يلتفت إلى قوله ، وأمسك نديمه . فقال له امرؤ القيس : اضرب فضرب ، حتى إذا فرغ قال : ما كنت لأفسد عليك دستك . ثم سأل الرسول عن أمر أبيه فأخبره . فقال : الخمر علىّ والنساء حرام حتى أقتل من بنى أسد مائة وأجز نواصى مائة»[٣] .

وقال صاحب الأغانى فى رواية أخرى إن امرأ القيس عندما أتاه نبأ مقتل أبيه قال «ضيعنى صغيرا وحملنى دمه كبيرا»[٤] .

ولنا أن نتشكك فى صدق هذه القصة[٥] ، لكن ليس هناك ما يدعو إلى الشك فى صدق الخبر الأساسى الذى تتضمنه ، وهو أن امرأ القيس قد تصدى دون إخوته لتحمل أعباء التركة الملكية . وأيا ما كانت الأسباب الموضوعية التى دفعته إلى اتخاذ هذا القرار[٦] ، فإن الأمر الجوهرى فى هذه القصة هو أن امرأ القيس تحمل ذلك العبء الفادح[٧] على الرغم من أنه كان أصغر إخوته سنا ، وأبعدهم - فيما يبدو - عن سيرة الأمير المثالى والابن المطيع . ومعنى هذا أن الابن العاق كان فى حقيقة الأمر أكثر إخوته ولاء لأبيه .

لقد تغرب امرؤ القيس إذن غربة مزدوجة ؛ فلقد تغرب أولا عندما تصدعت علاقته بأبيه ، وخرج عن حياته الأسرية ؛ ثم ازدادت غربته عمقا عندما لحق به الماضى فى حياته الجديدة وأفسد عليه متعه ، وزعزع استقراره فى عالم اللهو ، وأرسله يضرب فى الآفاق لتحقيق مهمة عسيرة لم يكن مؤهلا لها . ولقد عبرت تلك القولة الشهيرة («ضيعنى صغيرا ، وحملنى دمه كبيرا») أوجز تعبير عن غربة الشاعر ببعديها .

***

أما السؤال الثانى الذى يعنينا فى هذه الدراسة فهو ما إذا كان لغربة امرىء القيس أثر فى شعره . وهو سؤال لم يطرح للبحث من قبل . ولهذا الإغفال أكثر من سبب ؛ ففكرة تغرب امرىء القيس لم ترسخ وتحدد كما بينت فيما تقدم . لكن هناك سببا آخر ، هو أن البحث فى هذا السؤال يقتضى إدراك مقومات الوحدة فى شعر امرىء القيس ، وهو ما لم يتحقق حتى الآن ، كما سنرى فيما يلى .

قد نجد فى المعلقة أفضل مثال لتوضيح أثر الغربة فى شعر امرىء القيس . ولتكن نقطة البدء هى تلك الأبيات التى يشكو فيها الشاعر طول الليل وجسامة همومه[٨] :

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرخى سدولَهُ
عَلَىّ بأنواع الهُمومِ ليبتلى
فَقلتُ له لما تمطّى بجوزه
وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى
بصبح وما الإصباح فيك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه
بكل مغار الفتل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

إذا قرأنا هذه الأبيات فى موقعها من القصيدة وجدنا أنها تتوسط مقطعين ينبضان بالسعادة والحيوية . ففى المقطع الذى يتقدم الحديث عن ليل الهموم يروى الشاعر إحدى انتصاراته العاطفية :

وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراسا وأهوال معشر
على حراص لو يسرون مقتلى

ولا ينهى الشاعر هذه القصة حتى يؤكد ثباته على حب تلك الحسناء ورضاه بحياة العاشق :

إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس صباى عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتل

لا يمكن لعاذل إذن أن يرده عن حبه لها . ولقد يسلو الناس صبوات شبابهم ، أما هو فلا يمكن أن يسلو حبها ، ولا يمكن أن يستمع فيها لصوت العقل . لكن من الواضح أن إيمان الشاعر بالحب ليس بالرسوخ الذى يزعم ؛ فما إن يبدأ حديثه عن ليل

الهموم والمحن حتى يراودنا الشك فى ثباته ، فكأنما تمكن حديث العاذل فى النهاية من التسلل إلى نفسه .

أما المقطع الذى يلى الحديث عن ليل الهموم فيتضمن مشهد الحصان الرائع المحبوب وهو ينطلق قبل مجىء الصبح ويحطم السكون ، ويوقظ الطير ويخرج الحيوان من مكامنه :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مفر مقبل مدبر معا
كجلمود صخر حطه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه
كما زلت الصفواء بالمتنزل
مسح إذا ما السابحات على الونى
أثرن غبارا بالكديد المركل
على العقب جياش كأن اهتزامه
إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
يطير الغلام الخف عن صهواته
ويلوى بأثواب العنيف المثقل
درير كخذروف الوليد أمره
تقلب كفيه بخيط موصل
له أيطلا ظبى وساقا نعامة
وإرخاء سرحان وتقريب تتفل
كأن على الكتفين منه إذا انتحى
مداك عروس أو صراية حنظل

فاذا قرأنا هذا المقطع بعد حديث الشاعر عن الهم الليلى الجاثم والنجوم التى شدت بالحبال إلى الجنادل الصم ، بدا لنا فيه ما يشبه الاحتفال بانقشاع الليل وهمومه ، وبنجاح الشاعر فى الفكاك من أسره . لقد خيل إليه أن الليل لا يمكن أن ينقضى ، وأن الصبح لو جاء لا يمكن أن يفضل الليل ، لكنه استطاع أن يطلق فى الطبيعة «جلموده» المندفع الممراح ، وأن يمزق به الحبال الخفية التى تشد النجوم إلى الجبال الرواسى ، وأن يعجل بقدوم الصبح وما يحمله من صيد وافر .

ثمة إذن إيقاع أو توتر تتعاقب فيه حالات من النشوة والكآبة ، من النور والظل ، من الحيوية والخمود . وهو إيقاع يتخلل القصيدة ويسبغ عليها ذلك البذخ البادى فى تعدد الألوان والعواطف . ولا يمكننا فى هذا المجال أن نستعرض القصيدة بأكملها ، ويكفى أن نورد مثلا آخر على ما نعنى ؛ فبعد المقدمة الطللية الباكية ، يستحضر الشاعر يوما من أيام السعادة الغامرة - يوم دارة جلجل(٩) - حينما عقر للعذارى مطيته وأطعمهن من شوائها :

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولاسيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجبا من رحلها المتحمل
يظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

ولم يقتصر الأمر على تلك المأدبة ، فقلد كان يوم دارة جلجل مليئا بالنزق والأشواق :

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى
تقول وقد مال الغبيط بنا معا
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جناك المعلل

لكن أمانيه فى أن يطلق السراح للبعير ، وأن تزول المسافة الفاصلة ، وأن تغمره الشجرة الجنية بيذخها ، تفسح الطريق بعد حين لنغمة حزينة ، لمناجاة ضارعة فياضة بالرقة وخشية الهجر :

ويوما على ظهر الكثيب تعذرت
على وآلت حلفة لم تحلل
أفاطم مهلا بعض هذا التدلل
وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى
وإن كنت قد ساءتك منى خليقة
فسلى ثيابى من ثيابك تنسل
أغرك منى أن حبك قاتلى
وأنك مهما تأمرى القلب يفعل
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل

وهكذا تستمر القصيدة حتى نهايتها متقلبة بين مواقف وأنغام شتى . ومن هذه الحركة تستمد القصيدة وحدتها ويتحدد بناؤها. فليس فى القصيدة من وحدة سوى أنها جمعت لحظات شتى من حياة نفس نزاعة دائما نحو السعادة والإشباع ، مكتوية أبدا بنار القلق والوحشة . ولقد أصاب إيليا حاوى عندما كتب يقول : «وحديث الشاعر عن الطلل ينطوى على بعدين جوهريين ، تتفرع منهما الأبعاد الأخرى . البعد الأول هو رغبته بالحياة ، وحبه لمتعها ، ورغبته فى الاستقرار بين أحضانها . . . . والبعد الثانى يتولد من شعوره بهروب الأشياء وإدبارها السريع أمامه ، وحركة التغير فى الأشخاص والأحداث . . . . ففى البعد الثانى تجتمع إذن عوامل الانقراض والهرم والزوال ، العوامل التى تحول

معنى الحياة وروضها إلى طلل مقفر ، موحش ، وتجعله موطن غربة وخراب . . . . »[١٠]

غير أن مما يسميه إيليا حاوى بالنزاع بين البعدين الجوهريين لا يقتصر على مقدمة المعلقة ، بل يمتد إلى القصيدة بأكملها ، ويحدد بناءها . وليس من الممكن لأحد أن يقدر المعلقة حق قدرها إذا غاب عنه مثلا أنها تلك القصيدة التى يتغنى فيها الشاعر - من ناحية - أفراح الصبا وملذاته ، ويصور فيها - من ناحية أخرى - بطش السيل بالشجر وجذوع النخل والبيوت والسباع .

ولقد لاحظ عدد من النقاد أن شعر امرىء القيس (بصفة عامة) يتضمن الألم مقوماً من مقوماته . ذلك ما رآه مثلا الدكتور سيد نوفل فيما يتعلق بشعر الطبيعة لدى امرىء القيس[١١] . بيد أن فكرة الألم فى حد ذاتها وبمعناها العام لا تفى بالغرض ، وخصوصا فى حالة المعلقة ؛ فعنصر الألم لا يدخل فى القصيدة إلا بوصفه طرفا فى ذلك النزاع الأساسى . وهو فى هذا السياق ذو طبيعة محددة ؛ فهو ألم لما فى الطبيعة من تقلب ، ووعى بأن هذا العالم الذى يبذل بسخاء قادر على أن يبطش بضراوة[١٢] .

وليس ينبغى فى رأيى أن نغلب أحد طرق النزاع على الطرف الآخر . لنسلم بأن امرأ القيس لم يعرف السعادة خالصة من بذور فنائها ، لكن هذا لا يعنى أنه كان فى نهاية الأمر زاهدا أو متشائما أو داعيا إلى الإعراض عن الحياة . فهو بمعنى من المعانى لم يتعلم من تجاربه ، ولم يستخلص منها نتيجة نهائية . ولقد كان ضروريا له فيما يبدو أن يتشبث بالمتع (على الرغم من إدبارها) ، وأن ينتشى بألوان الطبيعة الزاهية وصورها المتنوعة (على الرغم من تبددها) ، ووجد شاعريته فى التغنى بما فى الحياة من تقلب .

فإذا لاحظنا ما فى المعلقة من توتر أساسى ، ولم نفرط فى أى من طرفى النزاع لحساب الطرف الآخر ، أصبح فى إمكاننا أن نتبين أثر الغربة - بمعناها المزدوج - فى المعلقة . فلسنا نجاوز الصواب إذا قلنا إن هذا التقلب بين الإقبال على الحياة والتخوف منها يجسم - من ناحية - رغبة الشاعر فى أن يجد فى الطبيعة ما يشبع حرمانه العاطفى بعد انفصاله عن حياة الأسرة ، كما يجسم - من ناحية أخرى - سوء مقامه فى حياته الجديدة ، ونبو عالم اللهو به (لعجزه عن الإفلات تماما من قبضة ماضيه ، ومن ولائه العميق لأبيه) .

يبدو إذن أن البحث فى غربة امرىء القيس كما تتجلى فى شعره يقتضى إدراك مقومات الوحدة فى هذا الشعر . فنحن لا نستطيع أن نتبين أثر الغربة فى قصيدة كالمعلقة إلا إذا لاحظنا ما تنطوى عليه بحكم بنائها ذاته من تقلب بين اندفاع جارف نحو الحياة وعجز عن الاطمئنان إليها . أو لنقل بتعبير آخر إننا قد لا نجد فى المعلقة أى تعبير صريح عن الغربة ، لكننا قد نجد ما ينم عليها فى ذلك التوتر الأساسى الذى تميزت به القصيدة .

وليس يمكننا أن نوفى الموضوع حقه من البحث دون أن ندرس غزل امرىء القيس . فمن السهل أن ندرك عن طريق القراءة العابرة أن المرأة كانت محورا أساسيا فى تلك الحياة الخارجية التى نشد فيها بديلا عن سعادته المفقودة . وأن الشاعر قد التمس فى المرأة ملاذا من الوحشة . غير أن إثبات هذه المعانى وتحليلها ، وتقصى أصولها وأصدائها فى نصوص الشاعر ، يقتضى بدوره الاهتمام بعوامل الوحدة . وليس من الممكن أن نتفهم طريقة امرىء القيس فى الحب ، أو أن نحدد موقفه من المرأة بصفة عامة ، إلا إذا تتبعنا تطور تفكيره ، وتقلب مشاعره ، عبر عدة مقاطع . ومن هنا كان بحثنا فى غربة الملك الضليل هو فى أساسه بحثا فى مقومات الوحدة فى قصائده ، وفى غزله بصفة خاصة .

ولقد كان من الضرورى أن نخصص جزءا مهما من هذا البحث لتفنيد مجموعة من الآراء والمواقف التى تعرقل دراسة الشاعر القديم بوصفه فنانا صاحب رؤية متكاملة وتجربة حية . فهناك أولا ما أسميه بنظرية المواقف الغزلية الثلاث ؛ وهى نهج لدراسة غزل امرىء القيس عن طريق تقسيمه قسمة حاسمة إلى ثلاثة أنواع أو مواقف ثابتة ؛ وهناك ثانيا نظرية ترجع إلى مدرسة «الديوان» ومازالت تحيا فى النقد المناصر للشعر الحديث ، ومؤداها أن الشعر التقليدى يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى ما يسمى بالوحدة العضوية ؛ وهناك ثالثا اتجاه عام مشترك ، وهو اتجاه سلبى ، قوامه العجز عن إدراك الخصائص المميزة لحساسية الشاعر القديم ، وتقصير عن أية محاولة جادة لرؤية العالم بعينيه ، وإصرار على مواجهته بقوالب متجمدة ومفاهيم متحجرة .

***

يقول الدكتور الطاهر أحمد مكى «واحتلت المرأة فى شعر امرىء القيس مكانا أهم مما احتلته عند أى شاعر جاهلى آخر ، وعلى نحو تفرد به ، فيعرض لها فى ألوان ثلاثة ، متذكرا ، ومتأملا ، وماجنا . فى الأولى يأسى على أيامه الخوالى معها ، ويكوّن هذا الجانب جزءا من مقدماته الطللية . . . . وفى الثانية تناولها مخلوقا رقيقا ، يصفه ويستغرق فى وصفه ؛ وفى الثالثة جعلها مناط مغامراته ؛ مغامرات قد يكون فيها صادقا أوصانعا . . . . »[١٣] . واضح إذن أن الكاتب قد أدرك ما للمرأة من مكانة فريدة فى شعر امرىء القيس . ولقد أدرك أيضا أن المرأة كانت فى نظر امرىء القيس سلاحا فعالا لقتل الوحشة : « . . . فشب (أى امرؤ القيس) وقلبه صحراء خالية مجدبة ، يعمرها الخوف والوحدة : وشىء واحد يمكن أن يملأ قلب الرجل

الخالى ، هو قلب المرأة ، وفى نفس الوقت هى أمضى سلاح لقتل الخوف ، واجتثاث الوحدة . والمرأة القادرة هى المرأة الفاتنة ، وفتنتها تتمثل فى كمالها خلقة وتصويرا»[١٤] .

غير أن تفكير الكاتب لا يخلو من التفكك والغموض عندما يحاول أن يفسر لم كانت المرأة سلاحا فعالا لإزالة الوحشة . ويبدو أنه يريد أن يقول إن امرأ القيس إذ يتغزل واصفا يصور المرأة وقد اكتملت صفاتها وصارت مثلا أعلى للجمال الأنثوى[١٥] ، وأنها - فى هذه الصورة - قادرة على إزالة الوحشة . لكن يعيب هذا الرأى أنه نظرى مجرد وأنه إلى هذا الحد غير مقنع ؛ فليس من الواضح وضوح البديهيات أن الصورة المثالية للمرأة كفيلة بالقضاء على الوحشة . ولقد كان الأمر يقتضى من الناقد أن يبين عن طريق تحليل النماذج المناسبة من غزل الشاعر كيف تفعل تلك الصورة فعلها على نحو محدد . لكنه لم يفعل ذلك ، واكتفى فى تعليقاته على النصوص بشرح الأبيات دون تحليل .

وهو لم يكن أكثر توفيقا فى معالجته لمغامرات امرىء القيس ومجونه ، واقتصرت جهوده فى هذا المجال على التعبير عن بعض النوايا الطيبة . لقد أصاب كل الإصابة عندما نفى تهمة الفحش عن امرىء القيس :

«لقد قيل إن امرأ القيس كان فاحشا ، وهى واحدة من مسلمات كثيرة نتوارثها ونرددها دون أن يسائل أحد منا نفسه ، أين هو الفحش فى شعر امرىء القيس ؟ ليس فى ديوانه غير بيتين فكرتها مكشوفة ، واختار لهما من الكلمات أرقها ، فلا ترى فيها لفظا نابيا أو تعبيرا جارحا»[١٦] . وهو بعد هذه الملاحظة السديدة يمضى ليدافع عن حق امرىء القيس فى أن يكون صادقا مع نفسه ، وعن حق غزله الصريح فى أن يدرس بمعزل عن الأحكام الخلقية . وهو يستعين فى هذا المجال بعبد العزيز الجرجانى وبندتو كروتشه ؛ فهما قد قررا استقلال الفن واكتفاءه بذاته . ولقد رأى هذا الأخير بصفة خاصة أن الوجدان الفنى ينطوى فى حد ذاته على دافع نحو التهذيب والترويض والتنظيم : «وليس يضيرنا فى شىء أن يصور فنان عاطفته وما تضمره من كره وحسد ، لأن إخلاصه فى تصوير نفسه ، إذا كان فنانا عظيما ، يحيل كرهه حبا .... وليس يضيرنا أن يهبط آخر بالفن فيجعل منه شهيد شبقه وشهوته ؛ لأن الوجدان الفنى ، إبان عمله ، سيوحد عناصر التشتت الداخلى تدفعها الشهوة ، ويروض موجة الشبق العارمة ....»[١٧] .

ولست أريد أن أناقش هذا الرأى بالتفصيل ؛ فهو يثير من القضايا ما لا تتسع هذه الدراسة لبحثه . ويكفى أن نعترف بوجاهته بقدر ما يوصى باتباع سياسة حكيمة فى دراسة غزل امرىء القيس - سياسة تستهدف اكتشاف ما فى هذا الشعر من عوامل التهذيب والتنظيم . فهل طبق الدكتور مكى هذه السياسة ؟ كلا لم يفعل ، ولم يحاول قط أن يطلع قراءه على جهود امرىء القيس فى ترويض شهواته . فما الذى حدث إذن ؟ لماذا أخفق الناقد فى تحقيق نواياه الطيبة ؟ الواقع أنه قضى على إمكانات النجاح عندما قسم غزل امرىء القيس إلى ثلاثة مواقف مستقلة ، وعندما تناول كل موقف على حدة . فامرؤ القيس لايقف من المرأة مواقف ثلاثة - بالمعنى الذى يريده الناقد . وبإمكاننا - إذا تركنا غزل الأطلال جانبا بصفة مؤقتة - أن نلاحظ بسهولة أن الغزل الوصفى عند امرىء القيس يقترن دائما بالغزل الماجن ، وأنهما يشكلان معا عنصرين متكاملين فى القصص التى يروى فيها الشاعر مغامراته العاطفية . وأوضح مثال على هذا الاقتران هو القصة التى يرويها فى لاميته ، والتى يبدؤها بقوله «ألا عم صباحا أيها الطلل البالى» . يقول الشاعر :

ألا زعمت بسباسة اليوم أننى
كبرت وألا يحسن اللهو أمثالى
كذبت ، لقد أصبى على المرء عرسه
وأمنع عرسى أن يزن بها الخالى
ويارب يوم قد لهوت وليلة
بآنسة كأنها خط تمثال
يضىء الفراش وجهها لضجيعها
كمصباح زيت فى قناديل ذبّال
كأن على لباتها جمر مصطل
أصاب غضى جزلا وكف بأجذال
وهبت له ريح بمختلف الصوى
صبا وشمال فى منازل قفال
ومثلك بيضاء العوارض طفلة
لعوب تنسينى إذا قمت سربالى
كحقف النقا يمشى الوليدان فوقه
بما احتسبا من لين مس وتسهال
لطيفة طى الكشح غير مفاضة
إذا انفتلت مرتجة غير متفال
إذا ما الضجيع ابتزها من ثيابها
تميل عليه هونة غير مجبال
تنورتها من أذرعات وأهلها
بيثرب أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والنجوم كأنها
مصابيح رهبان تشب لقفال
سموت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حالا على حال

فقالت سباك الله إنك فاضحى ... ألست ترى السمار والناس أحوالى
فقلت يمين الله أبرح قاعدا ... ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى
حلفت لها بالله حلفة فاجر ... لناموا فما إن من حديث ولا صالى
فلما تنازعنا الحديث وأسمحت ... هصرت بغصن ذى شماريخ ميال
وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا ... ورضت فذلت صعبة أى إذلال
فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها ... عليه القتام سيىء الظن والبال
يغط غطيط البكر شد خناقه ... ليقتلنى والمرء ليس بقتال
أيقتلنى والمشرفى مضاجعى ... ومسنونة زرق كأنياب أغوال
وليس بذى رمح فيطعننى به ... وليس بذى سيف وليس بنبال
أيقتلنى وقد شغفت فؤادها ... كما شغف المهنوءة الرجل الطالى
وقد علمت سلمى وإن كان بعلها ... بأن الفتى يهذى وليس بفعال

من الواضح أن القصة بمختلف عناصرها تتسلسل على نحو طبيعى من بدايتها إلى نهايتها ، وتشكل كلا واحدا . فقد جاءت بأكملها ردا على «بسباسة» عندما عيرت الشاعر بأنه قد شاخ ، ولم يعد قادرا على اللهو . فكأنما مس حديثها وترا حساسا فيه فمضى يدافع عن رجولته وفحولته ، مؤكدا أنه مازال قادرا على نيل زوجات الآخرين ، ووقاية زوجه من إغواء الشباب العزب .

وهو لكى يدلل على ما يقول ، يروى مغامرة يتمكن فيها من أن يغوى زوج رجل آخر ، وأن يغلب هذا على أمره . وصحيح أن الشاعر يخصص جزءا من القصة لوصف صاحبته ، وأن من الممكن الاستشهاد بالأبيات الوصفية بمعزل عن بقية القصة ، لكن هذا لا يعنى أن هذه الأبيات لا تلعب دورا جوهريا فى الرواية ، أو أنها تخلو من أية دلالة فنية أو سيكولوجية فى السياق الذى وردت فيه ، وسوف نتناول هذه النقطة فيما بعد بمزيد من التفصيل ، لكننا نستطيع أن نلاحظ الآن كيف جاء الوصف جزءا من القصة أو لحظة فيها . فالشاعر يستهل القصة (بداية من «ويارب يوم قد لهوت وليلة بآنسة . . . .») ثم ينتقل إلى وصف صاحبته (بداية من «كأنها خط تمثال . . .») ليستأنف السرد (بقوله «تنورتها من أذرعات وأهلها . . . .») . فالشاعر لم يرو القصة بأكملها لينتقل بعد ذلك إلى الوصف بل توقف عن السرد لحظة ليصف بطلة المغامرة . يضاف إلى هذا أن الوصف فى هذه الحالة ينطوى على إشارات محددة للسياق الذى ورد فيه ؛ فامرؤ القيس لا يصف صاحبته وصفا عاما مجردا ، بل يصفها كما تبدو فى ذلك الموقف المعين الذى يصوره ، أو يصفها كما تبدو لضجيعها .

نحن إذن بازاء تجربة حية يدخل الوصف عنصرا فيها . ولو أن الدكتور مكى درس صورة المرأة كما ترد فى تجربة الشاعر ، لاستطاع أن يبين بدقة كيف وجد امرؤ القيس فى صورة المرأة الجميلة سلاحا فعالا لقتل الوحشة (كان بإمكانه مثلا أن يقيم حجته على حقيقة مؤكدة محددة ، هى أن العاشق فى تلك القصة ، وفى ذلك الموقف بعينه يجد فى صاحبته مصدرا للنور والدفء) ؛ ولاستطاع أن يفسر كيف تمكن امرؤ القيس من أن يخضع شهواته لعمل وجدانه الفنى ؛ (فلقد يقال مثلا إن الوصف إذ يرد فى سياق المجون يشكل على وجه التحديد مبدأ التنظيم ، وإن امرأ القيس إذ يشيد بجمال صاحبته ويخلع عليها ماهو كامل من الصفات ، يمارس طريقته الخاصة فى مدافعة شبقه وترويض شهواته ، تماماً كما يمارس طريقته الخاصة فى تشتيت سحابات الوحشة) . لكن الدكتور مكى فصل الوصف عن المجون ، وعزل كلا منهما عن سياقه الحى ، فاستحال عليه أن يقول قولا مجديا فى أى منهما . فمن ناحية تحولت صورة المرأة بعد عزلها إلى صورة مثالية لا حياة فيها ولا تأثير لها ، ومن ناحية أخرى بدا غزل المجون مجردا من العوامل التى يمكن أن يقال إنها تنقذه من فوضى الغريزة المحضة .

***

إنه لمن المدهش حقا أن يكون تجاهل عوامل الوحدة فى غزل امرىء القيس مذهبا شائعا بين نقاده ، وأن يصبح من المسلم به تسليما لا يقبل الشك أن هذا الغزل ينقسم قسمة حاسمة إلى ثلاثة مواقف أو أنواع . ذلك أن لهذا النهج تاريخا طويلا وقدرة فذة على البقاء . فهو يظهر لأول مرة فيما يبدو[18] فى كتاب الأستاذ محمد صالح سمك عن «أمير الشعر فى العصر القديم» ، الذى صدرت الطبعة الأولى منه فى سنة ١٩٣٢ . ففى صفحة ١٥٣ من هذا الكتاب[19] يقول الأستاذ سمك : «على أننا لا نكاد نعدو الحقيقة إذا قلنا إن المرأة احتلت فى شعر امرىء القيس مكانا مرموقا بارزا أهم مما احتلته عند أى شاعر جاهلى آخر ، وعلى نحو تفرد به . وقد تعرض لها فى مواقف ثلاثة : متذكرا ، ومتأملا ، وماجنا . وهو فى الموقف الأول يبكى الأطلال والدمن ويأسى على أيامه الخوالى معها ، وفى الموقف الثانى يتناولها مخلوقة جميلة ساحرة فاتنة رقيقة ، يصفها ويتحدث عن جمالها ،

ويستغرق فى وصف محاسنها الجسدية ؛ وفى موقفه الثالث جعلها مناط مغامراته ، وحديث لهوه وعبثه ولذاته» .

والتقسيم الثلاثى فى صورته هذه ليس سوى ملاحظة عابرة بغير أثر واضح فى بقية الكتاب . فإذا انتقل إلى دراسة الدكتور مكى صار إطاراً نظريا لدراسة غزل امرىء القيس . من هنا خصص المؤلف لكل موقف غزلى قسما قائما بذاته من كتابه . والتقسيم فى هذه الصورة المتطورة يؤدى إلى النتائج السلبية التى بيناها .

لكن هذا التقسيم يتمخض عن أسخف نتائجه وأشدها تدميرا فى كتاب إيليا حاوى الذى سبقت الإشارة إليه ؛ فلقد أراد هذا الناقد أن يدرس ما أسماه بالسيكولوجية الوجودية للتجربة الشعرية ، وهى التى «تتحرى فيما أفصح عنه الشاعر عما لم يفصح عنه ، وتطلع ما انطوى عليه وجدانه دون أن يطلع هو عليه ، ودون أن يوفق ، من ثمة ، إلى إيضاحه للآخرين . . . .»[٢٠] . بيد أننا سرعان ما نكتشف أن كتاب إيليا حاوى لا يحقق الغرض المستهدف منه بأية حال من الأحوال . وذلك أن الدراسة السيكولوجية الوجودية - أيا ما كانت -تقتضى على الأقل تحليل العمل الفنى بوصفه تعبيرا عن تجربة خاصة ذات بناء عميق ومنطق داخلى ، فى حين أن إيليا حاوى قد قنع بتصنيف الأبيات التى قالها امرؤ القيس فى الغزل وفقا لمنطق ذهنى مجرد ، وأدرجها من ثم فى ثلاثة أبواب : «الغزل الفخرى الماجن» ، و«المرأة الوصفية» و «المرأة والطلل» . ولم يحاول إيليا حاوى أن يبين كيف يفكر امرؤ القيس وكيف يشعر ، بقدر ما عنى بفرز أقوال امرىء القيس كما تبدو للنظرة العابرة ، وفقا لمدى قربها أو بعدها عن الأخلاق (كما يتصورها إيليا حاوى) . ذلك أن التقسيم الثلاثى لدى إيليا حاوى يكتسب بعدا خلقيا واضحا ؛ فهو يشكل سلما من ثلاث مراتب ، فى أدناه (بالمعنى الخلقى والفنى) الغزل الماجن ، وفى ذروته (المعنى الخلقى والفنى) الغزل الطللى ، فى حين يتوسط الغزل الوصفى.هذا وذاك (بوصفه منزلة بين المنزلتين)[٢١] .

ونستطيع أن ندرك على نحو واضح مدى ابتعاد إيليا حاوى عن مراميه ، إذا نظرنا فى الطريقة التى يتناول بها قصص امرىء القيس ؛ فالقصة التى اقتطعناها من اللامية - على سبيل المثال - لابد أن تثير اهتمام الباحث المعنى بالسيكولوجيا (أيا ما كان مذهبه) ، ولابد لهذا الباحث أن يتوقف طويلا أمام القصة فى مجموعها ، وفيما تتضمنه من علاقات متشابكة ومشاعر معقدة غامضة ؛ فالشاعر - كما رأينا - يروى القصة دفاعا عن رجولته وقد وضعت موضع الشك . وهو يصور نفسه معتديا وغالبا فى مواجهة صاحب الحق المغلوب على أمره ؛ يصور نفسه مستأثرا بالمرأة ، ناعما بحسنها ونورها ، من دون ذلك الرجل الآخر الذى قبع فى ركنه المظلم فريسة للغيرة والحنق ، فأخذ يغط غطيط البعير الذى شد خناقه . قصة تشبه حلما من أحلام اليقظة التى يراد بها التعويض عن الشعور بالنقص ، والتنفيس عن مشاعر عدوانية مكبوتة ، كما تشبه الكابوس فى نهايتها (حيث نرى الزوج يهذى فى ركنه المظلم ، ونرى العاشق مضاجعا سلاحه خشية القتل) .

لكن كل ذلك لم يثر اهتمام إيليا حاوى ؛ فقد اختصر القصة بحيث لم يستبق منها إلا الأبيات ٧و ١٠ و١٣و ١٤و ١٥ و١٩-٢٣ بهذا الترتيب . ومن حق الناقد بطبيعة الحال أن يتخير الأبيات التى يستشهد بها ، لكن من حق القارىء أن يتساءل عن العوامل والمبادىء التى وجهت هذا الاختيار ، وعن النتائج التى تترتب عليه . وبناء على هذا يمكننا أن نلاحظ أن اختصار إيليا حاوى للقصة يعنى عمليا تجريدها من كل العناصر التى تسهم فى تعقيدها من الناحية السيكولوجية . فلم تعد القصة بعد اختصارها قصة دفاع عن الرجولة المهددة ؛ وزال عنها طابع الحلم وطابع الكابوس ؛ واختفى منها ذلك الصراع الكئيب بين العشيق والزوج . ذلك أن إيليا حاوى لم يعن فى حقيقة الأمر إلا بفرز الأبيات وتصنيفها فى مجموعات غزلية وصفية وغزلية ماجنة . فقد حذف مثلا البيتين ١١ و ١٢ ، وهما بيتان لايدخلان فى باب الغزل الوصفى ، وقد لاينبغى أن يدرجا فى باب الوصف على الإطلاق ؛ فلهما وظيفة خاصة فى نطاق القصة ، وهى - على الأقل - إضفاء جو من الشاعرية على الأحداث .

كما حذفت الأبيات من ٤ إلى ٦ . وهى قد حذفت لأنها وصفية . ولم يحاول الناقد أن يبحث ما إذا كان لها - برغم طابعها الوصفى - دور قصصى . ولم يثر دهشته - وهو المهتم بالسيكولوجيا - أن هذه الأبيات التى ترد فى سياق مشبع بالعنف والنزعات العدوانية ، تفيض بالرقة والدفء . ولم يدر بخلده - فى ضوء هذه الأبيات - أنه قد يكون للعاشق فى هذه القصة « الماجنة » حاجة إلى المرأة تختلف عن مجرد الإشباع الحسى . وقد غاب كل ذلك عنه لأن الإطار النظرى الذى يلتزم به لابد أن ينتهى به إلى تبسيط موقف امرىء القيس من المرأة وتشويهه . وليس من الغريب أن تدرج القصة - بعد الجراحة التى تعرضت لها - فى باب الغزل الإباحى المستهتر ، وأن تصبح قصة اعتداء على الحرمات ، وألا تنال من الناقد إلا اللعنات ؛ فامرؤ القيس فى نظره « يمثل الرجل الجنسى الذى يحقق رجولته من سبيل اللذة الموبقة الداعرة ، التى تتعفر بها كرامة العواطف ، وتزول قيم الإنسان بنوع من البهيمية التى تنتشى بنشوة حادة ولكنها عابرة ، فاجرة »[٢٢] ولم يعد الناقد يرى فى غزل امرىء القيس (فى هذا الباب) سوى « . . . شعور الإنسان المدفوع بقوة الجنس الذى

إذا تشهت غريزته وتلمظت اشتدت فيها قوة التحدى وأسقطت جميع ما دونها . . .»(٢٣) .

ولننظر كذلك فى الطريقة التى أعاد بها إيليا حاوى كتابة القصة التالية من المعلقة :

وبيضة خدر لايرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير معجل
تجاوزت أحراساً وأهوال معشر
على حراص لو يسرون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها
لدى الستر إلا لبسة المتفضل
فقالت يمين الله مالك حيلة
وما إن أرى عنك العماية تنجلى
خرجت بها تمشى تجر وراءنا
على أثرينا ذيل مرط مرحل
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى
بنا بطن حقف ذى ركام عقنقل
إذا التفتت نحوى تضوع ريحها
نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
إذا قلت هاتِ نوليني تمايلت
على هضيم الكشح ريا المخلخل
مهفهفة بيضاء غير مفاضة
ترائبها مصقولة كالسجنجل
كبكر مقاناة البياض بصفرة
غذاها نمير الماء غير المحلل
تصد وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل
وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش
إذا هى نصته ولا بمعطل
وفرع يغشى المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل
غدائره مستشزرات إلى العلا
تضل المدارى فى مثنى ومرسل
وكشح لطيف كالجديل مخصر
. وساق كأنبوب السقى المذلل
وتعطو برخص غير شثن كأنه
أساريع ظبى أو مساويك إسحل
تضىء الظلام بالعشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل
وتضحى فتيت المسك فوق فراشها
نئوم الضحا لم تنتطق عن تفضل
إلى مثلها يرنو الحليم صبابة
إذا ما اسبكرت بين درع ومجول
تسلت عمايات الرجال عن الصبا
وليس صباى عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته
نصيح على تعذاله غير مؤتل

ليس من العسير أن نلاحظ للوهلة الأولى أننا بإزاء قصة واحدة . صحيح أن فى القصيدة جزءاً وصفياً ، لكنه يلتئم التآما مع الجزء القصصى (بالمعنى الدقيق للكلمة) . يحدث ذلك على وجه التحديد فى الأبيات من ٧ إلى ٩ . أو فى البيتين التاليين وفقاً للرواية التى أخذ بها إيليا حاوى :

فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى
بنا بطن خبت ذى حقاف عقنقل
هصرت بفودى رأسها فتمايلت
على هضيم الكشح ريا مخلخل

وأيا ما كانت الرواية التى نأخذ بها فإن من الواضح أن الجزء الوصفى يلعب فى ذلك البناء القصصى دوراً جوهرياً . ندرك ذلك على الفور ودون تحليل ؛ لأن الشاعر يسوق القصة بأكملها لينتهى إلى نتيجة مؤداها أن لصاحبته من روعة الجمال ما يبرر ركوب المخاطر وما يفتن لب العاقل ، وهو يورد فى الأبيات الوصفية ما يثبت ذلك الجمال الرائع .

وسوف نعود فيما بعد إلى هذه النقطة بمزيد من التحليل . لكن لننظر الآن كيف عالج إيليا حاوى قصة امرىء القيس . لكأنما قرر أن امرأ القيس لم يكن يعرف ماذا يريد ، وأن المقطع ينبغى أن يقسم قسمة حاسمة ؛ فصنف الجانب الوصفى فى باب « المرأة الوصفية » ، وصنف الجانب السردى فى باب « الغزل الفخرى الماجن » . وعلى هذا النحو تتبدد القصة التى أراد الشاعر أن يرويها ، ويتحطم البرهان الذى أراد أن يقيمه على جمال صاحبته ، وعلى حقه بإزاء هذا الجمال فى أن يمعن فى غيه ، وافتتانه ، وأن يعصى كل ناصح وعاذل .

وليس من الصعب، أن نتنبأ بمصير الأبيات السردية بعد أن أدرجت فى باب المجون . أما الأبيات الوصفية فإنها تلقى مصيراً جد مختلف ؛ فقد استشف إيليا حاوى فى هذه الأبيات « نوعاً من الإحساس الحى العميق بالوحدة بين المرأة والطبيعة ، بحيث لاندرك إذا كان يحب الطبيعة عبر المرأة أو المرأة عبر الطبيعة . لقد شاهد فيها الماء والنعام والظباء والبردى وقنو النخلة المتعثكل ، مجسداً بذلك فرح الإنسان وشعوره الحى بالطبيعة . . .»(٢٤) .

كل ذلك لا بأس به ، لولا أن إيليا حاوى يمضى فينسب إلى امرىء القيس – بناء على هذه الخواطر – لمحات من الحلولية والصوفية[٢٥] ، بل لقد رأى أن الشاعر عندما شبه وجه المرأة بمصباح الراهب قد تعرض لخطرة روحية فأضفى على وجهها غلالة من التبتل والتقوى[٢٦] .

وعندئذ ندرك أن الميزان قد اختل فى يد الناقد ، وأنه وقع فى الشطط . فالشاعر عندما شبه وجه حبيبته بمصباح الراهب المتبتل لم يرد أن ينسب إليها التبتل أو التقوى ، وكل ما هنالك أنه أراد أن يقول إن وجهها مصدر للنور والأنس ، مثله فى ذلك مثل مصباح الراهب المتبتل . وقد خص هذه المصابيح بالذكر لا لشىء إلا لأنها تبقى مشتعلة طيلة الليل[٢٧] . ولقد اختل الميزان فى يد الناقد لأنه قرأ الأبيات بمعزل عن سياقها فى القصيدة ، ولأنه فصل الجانب الوصفى عن الجانب القصصى . فكما عجز عن أن يرى فى هذا الجانب الأخير سوى الاستهتار والبهيمية ، توهم أن فى الجانب الأول لمحات من التصوف والروحانية .

* * *

إن اتجاه نقاد امرىء القيس إلى تجزئة غزله والتنكر لحساسيته وتفكيره هو فى الواقع جزء من موقف عام فى مجال نقد الشعر الجاهلى . فالدكتور أحمد محمد الحوفى – على سبيل المثال – يحاول أن يدافع عن قدرة العرب (الجاهليين) على الحب العفيف ، فيرى أن الغزل الحسى يناقض الأخلاق العربية[٢٨] ، وأنه ليس إلا نتيجة لمؤثرات حبشية[٢٩] . لكن من الواضح أن الأخلاق العربية ليست فى حاجة إلى مثل هذا الدفاع ؛ لأنه لا يضير العرب (الجاهليين) فى شىء أن يكون لهم غزل متعدد الجوانب ، وأن تكون لهم طريقة فى الحب تجمع بين العفة والحس . يضاف إلى ذلك أن الدكتور الحوفى لم يستطع أن يقدم أى دليل حاسم على أن الغزل الحسى يرجع إلى مؤثرات حبشية[٣٠] . وأسوأ ما فى الأمر أن غيرة الناقد على الأخلاق العربية ، ونظريته التاريخية التى عجز عن إثباتها ، قد انتهيا به إلى إهمال موضوع الاهتمام الرئيسى ، وهو الغزل الجاهلى كما يتمثل فى النصوص التى وردت إلينا ؛ فهو فى حقيقة الأمر مستعد لأن يتنكر للحساسية الجاهلية بقدر ما تتضمن من عناصر حسية . صحيح أنه يرى أن الغزل الحسى يتضمن من القيم ما هو جدير بالدراسة[٣١] ؛ وهو بدوره يستشهد فى هذا الصدد بكروتشه[٣٢] ، وعبد العزيز الجرجانى[٣٣] ، لكنه فى الواقع لا يجد فى هذا الغزل ما يستحق النقد . وإنا لنراه يتلمس الأعذار لتجاهله . فالغزل الحسى لا يتسم – فى رأيه – بالروحية التى توجد عند العذريين ، ولا يفيض بالأشواق والنغم الحزين[٣٤] . (وكأن النقد – وبخاصة نقد الغزل الجاهلى بصفة عامة – لا ينبغى أن يعنى إلا بالجوانب الروحية ، وإلا بما هو ملتهب وحزين) . فإذا صادف الناقد نغما حزينا فى بعض نماذج الغزل الحسى ، لم يكن ذلك فى رأيه إلا لمحات عاجلة خاطفة ، وحديثا سطحيا لا يتغلغل إلى أعماق نفس الشاعر[٣٥] ، أو ضربا من المبالغة والشعور المصطنع المتكلف[٣٦] . (وكأن النقد لا يمكن أن يعنى باللمحات الخاطفة ، وكأن من المستحيل أن يكون لمثل هذه اللمحات فى بعض الحالات دلالة عميقة أو أهمية حاسمة ، وكأن الشاعر فى حالاته الحسية لا يمكن أن يكون صادقا) .

أما وقد بينا سخف النتائج المترتبة على هذه الآراء التى تطمس صوت الشاعر القديم وتحول قصائده إلى أشلاء ، فإننا نستطيع أن ننتقل إلى الجزء الإيجابى من هذه الدراسة . وهنا نبدأ بتعريف نظرى لطبيعة الوحدة فى القصيدة التقليدية ، فنقرر أن للوحدة أشكالا عدة ، وأن فكرة الوحدة العضوية لا تستوعب إمكانات الوحدة فى مجال الشعر ، ولا تشكل معيارا حاسما فيه ، وأن القصيدة التقليدية – على افتراض خلوها من الوحدة العضوية – تتسم بنوع آخر من الوحدة يرجع إلى ما فى مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وسوف نعمم مبدأ تعدد أشكال الوحدة بحيث ينطبق على مقاطع القصيدة ، فنرى أن وحدة المقاطع بجانبيها (سواء أكانت ترجع إلى بنائها ذاته أم إلى ما بينها من علاقات) تتحقق بدورها فى أشكال شتى . وسننقد بناء على ذلك محاولة لتعريف وحدة المقاطع فى الشعر الجاهلى بوصفها (جميعا) « لوحات » . ذلك أن مفهوم اللوحة ، معمما على هذا النحو ، يوحى بأن جميع المقاطع متجانسة من حيث بناها ، كما يوحى بأن الشاعر الجاهلى يصف أو يصور فى جميع الأحوال ؛ والأحرى فى نظرنا أن نتوخى المرونة فى تعريف وحدة المقاطع ، وأن نكون على استعداد لتطويع مفاهيمنا فى هذا المجال من حالة إلى أخرى .

وعلى أساس هذا الإطار النظرى الذى يوجه البحث عن وحدة القصيدة فيه إلى مقاطع القصيدة من حيث مبناها وعلاقاتها ، والذى يقتضى التحرر من فكرة الوصف أو التصوير بالمعنى الصارم الجامد ، نقيم برهانا على وحدة المقاطع الغزلية فى شعر امرىء القيس ؛ فنثبت أولا أن مقاطع الغزل الوصفى فى هذا الشعر ذات وظيفة قصصية ، وأنها تستمد وحدتها بوصفها أجزاء فى قصص امرىء القيس « [illegible]حنة » ، ثم نثبت ثانياً أن مقاطع الغزل الطللى تمهد للقصص الغزلية (بما فيها من وصف وسرد) بمعنى أنها تتضمن بذورها ، وتنطوى على الدافع إليها . وسوف نرى إذن أن ما يسمى بالغزل الطللى والغزل الوصفى والغزل الماجن ليست سوى أطوار فى خط قصصى متصل .

فماذا نعنى عندما نتحدث عن الوحدة فى غزل امرىء القيس ؟ ما طبيعة هذه الوحدة ؟ وفى أى إطار نتقصاها ؟ إننا هنا بإزاء مشكلة صعبة . وليس يكفى فى هذا المجال أن نقاوم التيار السائد فى مجال دراسة امرىء القيس ؛ فالأمر يقتضى كذلك أن نقاوم افتراضاً عاما وراسخاً ، مؤداه أن القصيدة التقليدية (أو العمودية) تخلو من الوحدة ، وأنها ليست إلا مجموعة من الأبيات التى لا يؤلف بينها إلا الموضوع أو الغرض الذى قيلت فيه .

غير أن هناك قاعدة ذهبية يحسن أن نتذكرها عندما نبحث عن مقومات الوحدة فى شعر امرىء القيس (وفى الشعر التقليدى بصفة عامة) ؛ قاعدة قررها أرسطو منذ القدم ، هى أن الوحدة ذات أشكال ومعان متعددة . ولقد أصبح فى مقدورنا اليوم ، فى ضوء الثورات الفنية والنقدية ، أن نقدر هذه الفكرة الأرسطية حق قدرها ؛ لأننا صرنا نواجه أشكالا غير مألوفة من الوحدة . لقد أصبح فى إمكاننا مثلا أن نرى ألوانا من الوحدة تقوم على تعارض العناصر أو تجاورها أو تراكمها .

فإذا كانت القصيدة تخلو مثلا مما يسمى بالوحدة العضوية فإن هذا لا يعنى بالضرورة أنها تخلو من الوحدة على الإطلاق . ذلك أن فكرة الوحدة العضوية ترجع أصلا إلى مجال بعينه هو مجال الكائنات الحية (أو العضوية) . وهى فى هذا المجال تعنى أن الكائن (النموذجى) ينطوى على تعدد أو تنوع فى الأعضاء ، مع خضوع هذا التنوع لوحدة الكائن بوصفه كلاً . فإذا نقل هذا المفهوم إلى مجال الشعر استخدم على سبيل التشبيه والتقريب ، وفقد قدرته الأصلية على التصنيف الحاسم والتقييم . صحيح أن من الممكن أن نميز أو نؤلف من القصائد ما يقترب إلى حد بعيد من الوحدة العضوية بمعناها الأصلى ، إلا أن هذا لا يعنى بالضرورة أن هذه القصائد تمثل أغلبية القصائد الموجودة أو الممكنة ؛ أو أنها أقربها إلى ما هو نموذجى من الوجهة الشعرية ، أو أنها أكثرها فعالية أو أجودها . ولقد رأينا أن قصيدة كالمعلقة ، تتكون من مجموعة من المقاطع التى تتقلب بين أحوال وجدانية شتى . فلنقل اذن إن هذه القصيدة (وكثيرا غيرها من قصائد الشعر التقليدى) لا تتوافر فيها شروط الوحدة العضوية (بمعناها الصارم) ، إلا أنها تتمتع بوحدة مناسبة لها ، وافية بأغراضها . ذلك أن عبء الوحدة فيها لا يقع على القصيدة ككل، بل يقع على المقاطع التى تتمتع - كما سنرى فيما يلى - بتماسك داخلى ، وتترابط بعلاقات تختلف من حيث نوعها ومدى إحكامها .

فبأى معنى يمكننا أن ننسب الوحدة إلى مقاطع القصيدة ؟ وما طبيعة التماسك الذى تنطوى عليه ؟ قد يقال إن المقاطع فى قصيدة كالمعلقة تشكل وحدات لأن كلا منها يتناول موضوعا (واحدا) ، كالبكاء على الأطلال ، أو مناجاة المرأة المحبوبة ، أو وصف الجواد . وهذا صحيح ، لكنه لا يكفى تفسيرا لوحدة المقاطع فى قصائد امرىء القيس . ففى رأيى أن هذه المقاطع تتضمن من العلاقات الداخلية ما يتجاوز الوحدة الموضوعية المجردة ، علاقات تمس بناء المقاطع أو نسيجها . ولقد حاولت أن أوحى بهذا التماسك فوصفت الوحدات الأساسية فى المعلقة بأنها (مقاطع) أو مشاهد . ومعنى هذا أن وحدة البناء فى حالة المقاطع ينبغى أن تلتمس فى تلك العوامل التى تجعل من كل منها مشهدا (واحدا) . لكن ينبغى أن أضيف أن وصف مقاطع القصيدة بأنها مشاهد ليس إلا من قبيل التبسيط ؛ فحقيقة الأمر أن بعض المقاطع لا ينطوى على مشاهد بالمعنى الدقيق للكلمة ، وأنها قد تتضمن - بالأحرى - صورا أو قصصا . ويترتب على ذلك أن وحدة البناء فى حالة المقاطع ليست بالضرورة ذات طبيعة واحدة ، وأنها - بالأحرى - ذات أشكال متعددة ؛ فلقد ينبغى أن تلتمس أحيانا فى وحدة الصورة التى يتضمنها المقطع (إذا كان يتضمن صورة) ، أو وحدة القصة التى رويت فيه (إذا كان يتضمن قصة) .

إن التماس وحدة القصيدة فى مقاطعها ليس بالفكرة الجديدة . فللدكتور نورى حمودى القيسى - على سبيل المثال - نظرية مؤداها أن القصيدة الجاهلية تتكون من وحدات أساسية أسماها « الواحاً » أو « لوحات » (كلوحة الطلل ، أو لوحة الناقة ، أو لوحة الصيد)[٣٧] . ولا يتسع هذا البحث لإيفاء هذه النظرية حقها من الدراسة والتقييم ، ويكفى أن نشير إلى ما تمتاز به وما يعيبها بصفة أساسية . فالميزة الرئيسية فى هذه النظرية هى ما تتضمنه من تأكيد واضح لوحدة البناء . ذلك أن الدكتور القيسى قد حاول أن يفسر وحدة الموضوع كما تتجلى فى القصيدة الجاهلية (لا كما نفهمها فى الوقت الحاضر) ، فرأى أن هذه الوحدة لا ترتكز على الغرض المجرد بل على اللوحة أو اللوحات التى يرسمها الشاعر تحقيقا لهذا الغرض . فلقد كان على الشاعر - إذا أراد أن يمدح - أن يعالج سلسلة من الموضوعات ، كالوقوف على الأطلال ، وركوب الناقة (إلى الممدوح) ، ومطاردة الصيد ، وأن يعالج كل موضوع من هذه الموضوعات عن طريق تصميم لوحة مناسبة تتصف بخواصها البنائية والفكرية والأسلوبية[٣٨] . موضوعات القصيدة الجاهلية لاتنفصل إذن عما تتضمنه من لوحات ، ومهمة الناقد إذن هى دراسة العوامل التى أسهمت فى بناء هذه اللوحات أو تأليفها . لكن يعيب هذه النظرية أن تعميم مفهوم اللوحة على هذا النحو يوحى بأن وحدة البناء متجانسة فى جميع المقاطع ، فضلا عن أنه قد يوحى بأن المهمة الأساسية للشاعر القديم هى الوصف أو التصوير . وليس صحيحا أن جميع مقاطع الشعر الجاهلى تشكل لوحات (إلا إذا استخدمنا مفهوم « اللوحة » بأقصى درجة من المرونة والتجاوز) . فمن هذه المقاطع ما يتضمن صورا (بالمعنى

الدقيق للكلمة) ، والوحدة فى هذه الحالة ينبغى أن تلتمس فى تكوين الصورة ؛ ومنها ما يتضمن قصة ، والوحدة فى هذه الحالة ينبغى أن تلتمس فى تسلسل القصة أو تطورها ؛ ومنها مالا يتضمن صورا ولا قصصا ؛ والوحدة عندئذ ينبغى أن تلتمس فى مبدأ تنظيمى من نوع أو آخر . فإذا قررنا أن نستخدم مفهوم « اللوحة » وصفا لمقاطع القصيدة ، فإنه ينبغى أن نكون على استعداد دائم لإعادة تعريفه وفقا لمقتضى الحال ، بل إننا نحسن صنعا فى بعض الأحيان إذا نحن تحررنا إلى حد ما من سيطرة المفاهيم الوصفية والتصويرية . فسوف نرى فيما يلى أن بعض المقاطع الوصفية تستمد وحدتها من تأليف عناصرها ، لا فى إطار صورة محددة بل فى سبيل الإيحاء بجو معين ، أو حالة وجدانية ما ، أو إحداث أثر نفسى أو حسى ما ؛ وأن بعض المقاطع التى تستخدم لغة الوصف هى فى الواقع قصصية الوظيفة . وسوف نتبين بصفة عامة أن إدراك عناصر الوحدة فى غزل امرىء القيس يقتضى تأكيد عنصر الحركة والتطور ، وأن مقاطع هذا الغزل تشكل فى التحليل النهائى أطواراً فى خط قصصى متصل .

***

لابد للناقد الذى يريد أن يتبين مقومات الوحدة فى شعر امرىء القيس أن يتحلى بدرجة عالية من المرونة ، وأن يرهف أدواته النقدية بحيث يستطيع أن يواجه بها كل حالة على حدة ، لكى يكتشف بقدر الإمكان عوامل التنظيم فيها - ذلك أنه ليست هناك صيغة واحدة لتحقيق وحدة البناء . قد يحدث فى حالة مقطع ما أن يكون النسيج غير محكم ، لكن هذا لا يعنى سوءا فى الصنعة أو تراخيا فى تحقيق الهدف المرجو . فالضرورة الفنية قد تقتضى أحيانا شيئا من الإهمال فى تصميم الصورة أو قدرا من العبث ببعض عناصرها . وللتدليل على هذه الفكرة يمكننا أن ننظر فى مشهد الجواد كما يرد فى المعلقة . وقد تعمدت اختيار هذا المقطع لأن أحد النقاد قد وجد فيه دليلا على أن صور امرىء القيس تخلو من الوحدة[٣٩] . فالجواد كما صوره امرؤ القيس ليس فى رأى الناقد سوى مجموعة من الأجزاء والعضلات التى تدل على قوته وأصالته ، ولا تنم عن نظرة امرىء القيس الكلية له . والشاعر فيما يقول قد اهتم بعرض جزئيات الصورة دون النظر إليها نظرة كلية[٤٠] . ومثل هذا الرأى لابد أن يكون مثارا للشك ما إن نلتفت إلى عنصر الحركة ؛ فامرؤ القيس قد صور حصانه وهو فى حالة من الحركة العاصفة ، ولم يصف أجزاءه وعضلاته إلا من خلال خواصها وإمكاناتها الحركية . ولقد تنبه الناقد نفسه إلى هذا الطابع الحركى فى شرحه للأبيات (وإن أغفله فى تقييمه للمقطع ككل) :

«لقد صور امرؤ القيس فرسه فى كل ما يمتاز به ، فهو فرس ضخم ، إذا انطلق وراء الوحش الأوابد قيدها فلا تستطيع الإفلات منه ؛ وهو سريع فى كره وفره ، حتى لا تستطيع أن تلحظ الفرق بين الحركتين لشدة هذه السرعة ؛ ثم هو كجلمود صخر يهوى به السيل من ذروة الجبل فيسقط مُنحدرا ، وإن لبده لشدة حركته لتسقط عنه وتنزلق كما تنزلق الصخرة من منحدر شديد . وهو يصب الجرى صبا فلا يثير غبارا كما تفعل بقية الخيل ؛ كما أن جوفه يغلى غليان القدر من شدته وعزمه ؛ وإذا ركبه غير المتمرس لا يستطيع الثبات عليه . ثم هو فى سرعة انطلاقه يشبه لعبة الخذروف الدوارة التى يلعب بها الصبيان ؛ إذ يصلونها بخيط موصل ليكون أدعى لسرعتها ، وهو فرس ضامر كالظبى ، قوى الساقين كالنعامة ، يجرى وكأنه الذئب ، ويقفز وكأنه الثعلب . وإذا نظرت إليه خيل إليك للمعانه وبريقه أنك تنظر إلى مداك عروس أو صراية حنظل»[٤١] .

أقول إن هذا الطابع الحركى ذاته كفيل بأن يجعلنا نتشكك فى قول الناقد إن امرأالقيس لم يصور جواده إلا مجموعة من الأجزاء والعضلات . وإذا تأملنا هذه الأبيات وما حشده الشاعر فيها من صور وتشبيهات فى ضوء تلك الحركة الطاغية ، بدأنا ندرك أن مشهد الجواد لا يخلو من بعض مقومات الوحدة ، وأن الوحدة فى هذه الحالة ينبغى أن تلتمس فى عنصر الحركة . لكن هذه الوحدة الحركية تبيح أو تقتضى شيئا من الفوضى ، وترتكز على حشد العناصر وتراكمها . لقد أراد امرؤ القيس أن يصور جواده وهو يملأ المكان كله بحركته ، ويجتاح كل شىء ويعصف بكل شىء . ومن ثم كان هناك اضطراب وهزيم محتدم ، وأجسام تهوى وتتطاير ، ولمعان ووميض . ومن ثم كان الجواد يتشكل أشكالا مختلفة ؛ فهو تارة صخرة ، وتارة ذئب ، وتارة نعامة ، الخ .

لم يحاول الشاعر أن يصور مشهدا يسوده الترتيب ، وتتكامل فيه العناصر ، وإنما أراد للمتلقى أن يرى فى حركة الجواد ما يشبه العاصفة أو الدوامة تتفجر وتتدفق وتكتسح كل شىء فى طريقها .

وإننا لنتبين كيف حاول الشاعر أن يؤثر على المتلقى بحيث يرى فى ذلك الخليط المتراكم وحدة الحركة العاصفة من عبثه بالتسلسل المكانى والزمانى ومن تصوره لعدو الجواد . فالجواد - فيما يقول امرؤ القيس - مكر مفر مقبل مدبر معا . و «معا» فى هذا السياق لا تعنى - كما رأى بعض الشراح - أن الحصان يستطيع أو يحسن الكر والفر والإقبال والإدبار[٤٢] ، وإنما تعنى أن الحصان يكر ويفر ويقبل ويدبر فى نفس الوقت ، أو أنه سريع بحيث ترى حركته خالية من التعاقب ، وبحيث يبدو كأنه يملأ بعدوه المكان كله ، وفى جميع اتجاهاته . ومن هنا كان «قيدا للأوابد» ؛ فهو لا يلاحق الحيوانات حتى يلحقها ، وإنما يأخذ .

عليها كل منفذ ، ويسد عليها كل طريق ، ويداهمها من كل تجاه . يقول امرؤ القيس إن جواده يتحرك كأنه الصخرة التى حطها السيل من عل . لكنه لا يتوقف عند هذا الحد ؛ إنه يريد كذلك أن يوحى بأن حصانه يتحرك كأنه هو السيل . من هنا كان لجواد - فيما يقول - «مِسَحّاً» ، أى يصب الجرى صبا ، و «دريرا» ، أى يدر العَدْو . إنه يريد أن يضفى على عَدْو الجواد طابع السيولة المتدفقة الكاسحة ، كأنه حركة الدوامة . ولو أن امرأ القيس كان معاصرا لنا لكان بوسعه أن يستعين بصورة المروحة الكهربائية إذ تدور بسرعة شديدة فلا نرى فى أى اتجاه تدور (أمع عقرب الساعة أم ضده) ، ولا نرى أجزاءها الدوارة بما هى أجسام جامدة محددة المعالم ، وإنما نراها وقد ضاعت معالمها ، وسالت فى خضم الحركة الشاحلة . بيد أن امرأ القيس لم تعوزه الصورة المناسبة ؛ فقد شبه جواده بخذروف الوليد ، لأن الحصاة فى هذه اللعبة تدور بسرعة فلا يرى المشاهد الحصاة ولا الخيط ، وإنما يرى الحركة الدوارة (دون أن يدرك فى أى اتجاه تدور) .

حشد الصور والعبث بتسلسل الأحداث فى المكان والزمان ليس إذن دليلا على انعدام الوحدة . فالوحدة التى أراد الشاعر أن يوحى بها - وحدة العاصفة أو السيل أو الدوامة - تقتضى ذلك الحشد وذلك العبث . وإذا نحن تمسكنا بمفهوم جامد للوحدة ، ورفضنا أن نتعاون مع الشاعر فى جهده الخيالى ، وتباطأنا عند كل جزئية ، فى حين يريد لنا أن نسبح فى تياره وتتابع إيقاعه السريع ، بدا لنا مشهد الجواد مجموعة من العناصر والتشبيهات المتفرقة .

ومفهوم وحدة البناء لا يغنى عن البحث فى كل حالة على حدة ؛ لأن هذا النوع من الوحدة يمكن أن يتحقق فى أشكال عدة وبحيل فنية شتى (من بينها حشد العناصر ، وتراكم الصور ، والعبث بالترتيب الطبيعى أو المنطقى للأشياء) . وليس فى هذا المجال قيد نظرى مطلق على حرية الشاعر وقدرته على الإبداع ، وقدرته على خلق النظام من الفوضى ، وابتكار أشكال جديدة من التأليف . لننظر على سبيل المثال فى مقطع غزلى من رائية امرىء القيس التى مطلعها :

أحار بن عمرو كأنى خمر
ويعدو على المرء ما يأتمر

فلسوف تقتضى المرونة فى هذه الحالة أن نتابع حركة الشاعر فى نطاق يجاوز حدود المقطع المعنى مباشرة ، لكى ندرك بعض مقومات الوحدة فيه . يقول امرؤ القيس :

وإذ هى تمشى كمشى النزيـ
ـف يصرعه بالكثيب البهر
برهرهة رؤدة رخصة
كخرعوبة البانة المنفطر
فتور القيام ، قطيع الكلا
م ، تفتر عن ذى غروب خصر
كأن المدام وصوب الغمام
وريح الخزامى ونشر القطر
يعل به برد أنيابها
إذا طرب الطائر المستحر
فبت أكابد ليل التما
م والقلب من خشية مقشعر
فلما دنوت تسديتها
فثوبا نسيت وثوبا أجر
ولم يرنا كالىء كاشح
ولم يفش منا لدى البيت سر
وقد رابنى قولها يا هنا
ه ويحك ألحقت شرا بشر

من الصعب لأول وهلة أن نتابع تفكير الشاعر فى هذا المقطع . فهو يبدأ بوصف «هر» والإشادة بجمالها ، حتى إذا كانت الأبيات الأربعة الأخيرة انتقل فجأة إلى السرد ، فروى كيف كابد فى صاحبته أطول ليالى الشتاء («ليل التمام») ، وكيف دنا منها فنالها (أو «تسداها» أى اعتلاها) . ومن الواضح أن أصحاب نظرية المواقف الغزلية الثلاث لن يجدوا صعوبة فى تحليل هذا المقطع ، فسيدرجون جزءا منه فى باب الغزل الوصفى ، فى حين يلقون الجزء الآخر فى سلة الغزل الإباحى ، وبذلك تنتهى المشكلة . لكن المشكلة لا يمكن أن تحل على هذا النحو إذا لاحظنا ما يقوله الشاعر . إنه يقول : «وإذ هى تمشى . . .» ، و «فبت أكابد . . . .» ، «فلما دنوت . . .» . هناك إذن قصة يرويها الشاعر من بداية المقطع حتى آخره ، وعلينا أن نستشف تطوراتها . وصحيح أننا لا نستطيع أن نتبين ما وقع بالتفصيل ، أو نحدد تتابع الأحداث بدقة ، لأن الشاعر آثر أن يروى قصته بإيجاز شديد ، وأن يستخدم الحذف والكناية والتأخير والتقديم . لكننا نستطيع أن نستخلص الخطوط العريضة للقصة . فالشاعر يتحدث عن ليلة من ليالى الشتاء قضاها ساهرا يكابد طول الليل ويعانى من قشعريرة القلب أو الخوف . (هل طال به الليل فى انتظار موعدها ؟ وما سبب خوفه ؟ هل كان مقشعر القلب خشية أهلها - كما يقول بعض الشراح ؟[43] ذلك ما لا نعرفه على وجه اليقين) . وفى تلك الليلة ذاتها كانت «هر» تمشى مشية السكران ، متثاقلة متعثرة مبهورة متقطعة الأنفاس ، وكانت رخصة ناعمة ملساء ، تتفجر بالشباب والأنوثة الخ . (ولسنا ندرى أهكذا تخيلها وهى فى

طريقها إلى موعده ، أم هكذا رآها بعد أن التقيا وخرجا معا إلى الخلاء ، حتى إذا دنا منها تسداها .

فإذا سلمنا بهذا التحليل وصفا عاما لبناء المقطع وتطور الأحداث ، كان معنى ذلك أن الأبيات الوصفية ليست سوى جزء من أجزاء القصة ، وأن الشاعر عندما يصف «هرا» إنما يروى كيف بدت فى ليلة معينة وفى مرحلة معينة من مراحل المغامرة . ومعنى هذا أيضا أننا لا يمكن أن نفهم هذه الأبيات كما أراد لها الشاعر أن تفهم إلا فى سياق أوسع ، وهو سياق القصة التى وردت فيها .

ثم لنفحص تلك الأبيات ، ولنحاول أن نتبين سر التآلف بين لين «هر» وفتور قيامها وتقطع كلامها وتعثرها وانبهار أنفاسها وافترار ثغرها عن أسنان رطبة (طاب ريقها حتى كأنما سقيت بالمدام وماء الغمام ، وعطرت بالخزامى والبخور) . وما الرابطة التى جمعت بين هذه الأوصاف والعناصر الطبيعية (كالغمام وعطر الخزامى وتغريد الطائر فى السحر) ؟ يرى إيليا حاوى أن هذه العناصر تتمحور حول المرأة ، وتنسجم عن طريقها فى وحدة تجاوز الحس وتقترب من الحلولية والتصوف(٤٤) . فامرؤ القيس فيما يقول «قد أوفى ، فى حدسه المبهم ، السباق ، إلى ذروة تلك الصوفية التى تبصر ما لا يبصر فيما بين النفس والمحيط الذى تتقلب فيه»(٤٥) . بيد أن هذا التفسير لا يراعى السياق الذى ورد فيه الوصف ، وهو تلك القصة الجنسية ، ويتجاهل ما للوصف من وظيفة قصصية محددة فى سياقه هذا . فالشاعر قد صور «هرا» فى مرحلة معينة من مراحل القصة ، وهى المرحلة التى تسبق لحظة الفوز وتمهد لها . وقد اختار من الأوصاف ما يعبر عن هذه المرحلة ، ومن ثم بدت «هر» بجميع أوصافها جذابة مهيأة للبذل . وليس تآلف العناصر الوصفية تعبيرا عن حقيقة وجودية مطلقة ، أو عن وعى الشاعر بوجود آصرة أساسية بين المرأة والطبيعة ، وإنما هو ناتج عن توجيه هذه العناصر وجهة واحدة للإيحاء بقرب لحظة الفوز ، وتعبير عن شعور العاشق عندئذ أن الأشياء - كل الأشياء - تحابيه وتتآمر من أجل إسعاده . وإشراك العناصر الطبيعية فى هذا المشهد يرجع فى نهاية المطاف إلى شعور امرىء القيس بأن الطبيعة عند لحظة الرضى وعندئذ فقط تصبح مكانا أنيسا وقوة تعمل لصالحه .

فإذا صح هذا التحليل كان معناه أن المقطع الذى يصف فيه الشاعر «هرا» يستمد وحدة بنائه ، أو وحدة الصورة التى وردت فيه من وظيفته القصصية أو من موقعه ودوره فى مقطع (قصصى) أكبر . وهكذا تقتضى المرونه أحيانا أن نمد أبصارنا إلى ما وراء حدود مقطع بعينه لنكتشف مقومات وحدته الداخلية . ذلك أن ما يبدو لأول وهلة مقطعا وصفيا (قائما بذاته) قد يكون فى حقيقة الأمر مقطعا قصصيا أو جزءا من قصة .

مقومات الوحدة فى غزل امرىء القيس ينبغى إذن أن تلتمس أساسا فى مقاطع القصيدة لا فى القصيدة بوصفها كلاً . فالقصيدة تتكون من وحدات أساسية ليست هى الأبيات ، ولكنها المقاطع . وفى إطار المقاطع يوجد ضرب من التماسك الداخلى أو الوحدة البنائية . إلاّ أن وحدة المقاطع لا يمكن أن تعرف تعريفا نظريا شاملا ، لأنها تتحقق فى أشكال عدة ، ولا مناص للناقد من أن يطوع مفاهيمه ويرهف أدواته النقدية لكى يتابع هذا التنوع . فلقد رأينا فى حالة المقطع الذى اقتطفناه من الرائية أن الصورة التى رسمها الشاعر لصاحبته ليس الهدف منها هو التصوير أو الوصف بالمعنى الدقيق للكلمة ، وإنما هو رواية مرحلة معينة من قصته ، وأن وحدة تلك الصورة مستمدة من وظيفتها (القصصية) فى نطاق تلك القصة .

إذا صح أن مجموعة من الأبيات الوصفية تؤدى فى الواقع وظيفة قصصية ، وأنها جزء جوهرى من قصة ، كان ذلك إيذاناً لنا بانهيار نظرية المواقف الغزلية الثلاثة . ذلك أن النتيجة التى توصلنا إليها تعنى أن ما يسمى بالغزل الوصفى والغزل القصصى الماجن يتشابكان فى إطار مقطع واحد ، ويساهمان فى بناء (قصصى) واحد . يضاف إلى ذلك أن هذه النتيجة لا ترتكز على دراسة مثال واحد ؛ فالواقع أن مقاطع الغزل الوصفى لدى امرىء القيس تشكل فى جميع الحالات أجزاء من قصص عاطفية ؛ وهى فى جميع الحالات ذات وظيفة قصصية . وقد حاولنا فيما تقدم أن ندلل على هذه النقطة بمثالين من المعلقة واللامية ، إلا أننا اعتمدنا حينذاك على ما يبدو للوهلة الأولى ، وينبغى الآن أن نتناول هذين المثلين بمزيد من التحليل ، وأن نحدد بمزيد من الوضوح ما يؤديه الغزل الوصفى من وظيفة قصصية . وإنه لمن حسن الحظ أن الشاعر فى هذين المثلين اللذين اقتطفناهما من أهم قصيدتين له يروى قصته بتفصيل أكبر مما قد نجده فى الرائية أو فى أية قصيدة أخرى ، ويتيح لنا - من ثم - أن نتبين بناء القصة العاطفية لديه على نحو أوضح .

يبدأ الشاعر قصته فى المعلقة بذكر العقبات التى كان عليه أن يتخطاها قبل أن يصل إلى صاحبته : (الأبيات من ١ إلى ٣) . ولم تكن العقبات مادية فحسب ؛ فلقد كان عليه كذلك أن يتغلب على تمنع صاحبته : (البيتان ٤ و ٥) .

حتى إذا أقنعها بأن تخرج فى صحبته ، وجاوزا بيوت القبيلة ، وصارا إلى منخفض من الأرض أحاطت به الرمال ، كانت نقطة التحول فى القصة . ونقطة التحول التى نعنيها هى تلك الالتفاتة التى حرص الشاعر على رصدها ، والتى ينبغى أن نحرص على التنبه إليها ؛ فهى تؤذن بنهاية السرد وبداية الوصف : (الأبيات من ٧ إلى ١٢) .

فما إن تلتفت نحوه حتى تذيع فى الليل مفاتنها كأنها العرف الطيب ، وينعقد من حولها وبفضل جمالها ونظراتها وإيماءاتها محيط سحرى تبزغ فيه صور مختلفة وتتناغم فيه شتى العناصر : نسيم الصبا وريا القرنفل وبيض النعام (أو الدر أو البردى) والماء الصافى وظباء وجرة الحانيات على أطفالهن . فكأن التفاتتها تلك فعلت فعل السحر فى الطبيعة ، فاستجابت جماداً وحيواناً ، وتكشفت عن بديع أمرها ، وهيأت للعاشق جواً من السعادة الباذخة الغامرة . لكن أين بقية القصة ؟ وماذا حدث على وجه التحديد بعد أن وصل العاشقان إلى ذلك المنخفض من الأرض ؟

الشاعر يستطرد فى وصف مفصل لصاحبته : (الأبيات من ١٣ إلى ١٩) . ترى هل نسىَ الشاعر تتمة القصة ، وانصرف فى اللحظة الحاسمة عن الغزل الماجن إلى الغزل الوصفى ؟ ذلك ما يبدو للنظرة العجلى ؛ لكن حقيقة الأمر هى أن امرأ القيس قد أتم القصة بطريقته الخاصة . فقد قرر فى لحظة معينة أن يستعيض عن السرد بالوصف ، وأن يروى بقية القصة بالوصف ذاته . ففى ذلك الموضع من الأرض الذى أحاطت به الرمال تحقق للعاشق مايريد . وقد أخبرنا الشاعر بذلك عن طريق الكناية عندما أخذ يشيد بمفاتن المرأة المحبوبة . وما كان جمالها وتناغم العناصر الطبيعية من حوله إلا رمزا لما أصاب من توفيق ، وما أتيح له من سعادة . وليس أدل على أن الشاعر أراد للوصف أن يتحمل عبء الرواية فى مرحلة من مراحل القصة من أنه قد اختتم قصته بالأبيات : من ٢٠ إلى ٢٢ ، وهى أبيات تبدو كأنها نتيجة مستخلصة ، وكأن ما سبقها من سرد ووصف هو فى مجموعه مقدمات فيها يشبه البرهان . فكأنه يريد أن يقول إن صاحبته وقد انتهيا إلى ذلك المنخفض من الأرض ، قد فتنته وأسرته ، وأن أحدا مهما كانت رجاحة عقله (مهما كان «حليما») لا يمكن أن يراها فى امتدادها وتمام طولها وروعة شبابها ، دون أن يهيم بها ، فما باله هو – امرؤ القيس – وقد أفنى شبابه فى عمايات الصبا ، ونال ما نال من عطايا وراء تلك التلال ؟

فى اللحظة الحاسمة ينتقل الشاعر من السرد بصيغة الماضى إلى الوصف بصيغة المضارع ، ويعدد مفاتن محبوبته . وبذلك يؤدى الوصف وظيفته الفنية فى هذا السياق القصصى على نحو فعال . فلقد استطاع الشاعر بهذه الطريقة أن يحيى ذلك الموقف الحاسم ، وأن يعرضه على المتلقى إبان حدوثه . وهو وإن كان قد اختار ألا يروى ما حدث صراحة ، قد تمكن بهذه الكناية ذاتها من أن يوحى بعظم ما حدث وروعته . وما كان استطراده فى الوصف وتعداد المفاتن إلا تأكيدا لعظم ما أعطى .

ولو أننا انتزعنا الغزل الوصفى من سياقه القصصى ، ونظرنا إليه مجردا من وظيفته القصصية ، لتحول بين أيدينا إلى مجموعة من الأبيات التى لا تصلح لشىء إلا أن تقدم إلى تلاميذ المدارس بوصفها نماذج للتشبيه . فمن الواضح أن الأوصاف التى يعددها امرؤ القيس لا تؤلف صورة متكاملة ، إلا أنها فى إطارها القصصى تكتسب نوعا من الوحدة ناتجا عن أنها قد وجهت جميعا إلى تحقيق غاية واحدة . فهى فى هذا الإطار لا ترمى إلى تكوين صورة للمرأة المحبوبة بقدر ما ترمى إلى الإيحاء بموقف معين ، والتعبير عن شعور معين ؛ موقف الشاعر فى مرحلة الفوز ، وشعوره وقد وجد الحسن والحب أخيرا فى متناول يده ، فمضى يقلب بصره فيما أتيح له من نعم دون منطق إلا منطق الانبهار والنشوة ، شأنه فى ذلك شأن مكتشف الكنز ، لا يستطيع لأول وهلة أن يكون فكرة كاملة عنه ، لتوزع بصره بين فرائده . وامرؤ القيس يفيض فى استعراض مفاتن صاحبته لأنه وقد استعاد ذلك الموقف ، يريد أن يحيا لحظة الفوز مرة أخرى ، ويطيل أمدها ، ويتشبث بها .

فإذا انتقلنا إلى اللامية وجدناه يروى قصة مشابهة وإن لم يتقيد فى هذه الحالة بالترتيب الزمنى للأحداث ، وإنما يبدأ القصة من نهايتها ، أى من مرحلة الفوز : (الأبيات من ٣ إلى ١٠) . ثم يعود بذاكرته إلى بداية المغامرة ، فيصف ما واجه فى سبيل الفوز من عقبات ، وما أبدته صاحبته من تمنع : (الأبيات من ١١ إلى ١٤) . وهو حريص بعد ذكر الرحلة الليلية ومواجهة التوبيخ والتمنع على أن يسجل نقطة التحول فى المغامرة : (البيتان ١٧ و١٨) .

ورواية الأحداث على هذا النحو لا ينبغى أن تحجب عنا البناء الأساسى للقصة ؛ فهو لا يختلف عن بناء القصة فى المعلقة . هناك أولا ما واجه العاشق من عقبات ومقاومة ؛ ثم تأتى نقطة التحول ، ومن ثم تتجه القصة نحو غايتها المنشودة . فإذا كانت خاتمة القصة أو مرحلة الفوز – وهو ما بدأ به الشاعر فى اللامية – حل الوصف محل السرد ، وعبر الشاعر عن الأحداث بالكناية . ومن ثم كانت صفات مثل لطف الخصر («لطيفة طى الخصر») وطيب الرائحة («غير متفال») . بل إن الشاعر فى أقصى درجات صراحته – عندما يقول مثلا «يضىء الفراش وجهها لضجيعها» – يتمسك بلغة الوصف والتقرير ، ويحمل عباراته الوصفية مهمة رواية الأحداث . والشاعر هنا لا يورد الأوصاف كيفما اتفق ، وإنما يتخير منها ما يوحى بالتآلف والتناغم . فصاحبته رقيقة كأنها النقش فى صورة («خط تمثال») ، وهى تشع كالمصباح ، والحلى على صدرها تتوقد كالجمر الذى تعهده المصطلى بأفضل الوقود وحابته الرياح . فإذا تساءلنا عن سر هذا التآلف لم نجد فى الأمر سرا سوى الغاية القصصية التى سخرت الأوصاف لخدمتها . ذلك أن هذه الأوصاف توحى فى مجموعها

بما أتيح للعاشق من توفيق وسعادة ، وتؤلف جوا أثيريا مليئا بالدفء والنور والأنس .

تلك إذن طريقة من طرق امرىء القيس فى رواية مغامراته ؛ ففى اللحظة التى يشتد فيها تشوق المتلقى إلى معرفة ما حدث ، يعمد الشاعر إلى تعداد مفاتن صاحبته ، والتغنى بجمالها ورقتها ونورها . وهو فى هذه اللحظة لا يستخدم الوصف عنصرا مساعدا فى الفن القصصى لرسم معالم الشخصيات أو لإحاطة الأحداث بجو من الإيحاءات ، بل يستخدمه أسلوبا رئيسيا فى الرواية ، ليخبر المتلقى بالكناية عما حدث . والواقع أن هذه الوظيفة القصصية الأساسية للغزل الوصفى تتجلى فى المعلقة وفى اللامية على نحو أدق وأوضح مما يحدث فى الرائية . فالوصف فى هذه القصيدة الأخيرة قد استخدم للإيحاء بمرحلة التهيؤ للبذل ، فى حين أنه استخدم فى القصيدتين الأخريين لرواية حادثة محددة ، هى حادثة الفوز ذاتها .

عندما نقرأ الغزل الوصفى لدى امرىء القيس بوصفه جزءا من قصص مغامراته ، ندرك أن تغنى الشاعر بجمال جبيبته ، وبما تبثه من دفء ونور ، وبما تتسم به من رقة وحنان ، ليس محاولة لرسم صورة مجردة للمرأة أو لتمجيد الجمال الأنثوى فى أكمل صوره ، وإنما هو تعبير عن بعض الجوانب الأساسية فى تجربة حية . وهى تجربة جنسية ، لولا أننا ندرك الآن أن جنسية امرىء القيس أو مجونه ظاهرة معقدة .

فكيف يمكننا أن نصف هذه الظاهرة المعقدة ؟ وما المرامى البعيدة لقصص امرىء القيس (إذا لم يكن مجونها البادى أهم ما فيها) ؟ من الملاحظ أن هذه القصص تخضع لصيغة أساسية مشتركة ؛ فهى أساساً محاولة للفوز بالمرأة ، برغم العقبات التى تحيط بها . فالعاشق فى مثل هذه القصة لايصل إلى صاحبته دون أن يغالب عقبات من نوع أو آخر ؛ فإذا وصل إليها انفتح له ذلك المحيط السحرى الذى يسوده التآلف ، ويشيع فيه الدفء والنور . وإذا كان هذا هو لب القصة ، فإنها – فيما يبدو – معركة يخوضها الشاعر على صعيد الخيال ليتمكن فى نهاية المطاف من أن يتحرر من غربته . الشاعر فى هذه المعركة يتغلب على العقبات ليفوز بالمرأة ، ويستغرق فى المتعة . لكن المتعة فى هذا السياق ليست هدفا حسيا خالصا ؛ فلقد رأينا فيما تقدم ما للهو والمتعة من أهمية خاصة فى حياة امرىء القيس . فهو قد نشد فيهما ما يعوضه عما فقد فى حياته الأسرية المتصدعة . وهو لم يستطع أن يستقر فى حياة المتعة لأن أباه (الذى ضيعه صغيرا) حمله عبء الثأر له وبناء ملكه المنهار ، وأرسله يضرب فى الآفاق مثقلا بمهمة غريبة على نفسه . فلنقل إذن إن الشاعر فى قصصه الغزلية يحقق ماعجز عن تحقيقه على أرض الواقع ؛ فهو فى هذه القصص يتغلب على كل مايحول دونه وحياة المتعة ، ويتخلص من مسئولياته وأعبائه ، ويحقق نفسه . أو لنقل بلغة التحليل النفسى إن امرأ القيس يواجه فى تلك العقبات مبدأ الواقع أو عنصر الرقيب : يواجه ضميره وشعوره بالمسئولية ، ويستحضر شبح أبيه ليطرده ، وبذلك يتاح له أن ينعم بالاستقرار والأنس .

لسنا ننكر أن مواجهة العقبات فى الطريق إلى المرأة بوصفها صيغة فنية تعكس أوضاعا اجتماعية ، كانت سائدة فى عصر امرىء القيس . وليس من المستبعد أن يكون لهذه الصيغة أصول فى التقاليد الشعرية أو الفنية التى ورثها الشاعر . بيد أن هذه الاعتبارات لاتكفى لتفسير قصص امرىء القيس ؛ ولن يكون تفسيرنا وافيا دون أن نراعى ما لتلك الصيغة من دلالات خاصة فى تجربته . لقد كانت مواجهة العقبات فى مجال الحب جزءا من طريقته فى الحياة . لأنه كان يحيا على هامش الحياة الاجتماعية ، وكان يطلب النساء (على الأقل النساء اللواتى يثرن خياله) من موضع يقع خارج نطاق المجتمع ، وكان باعترافه يسطو على نساء الآخرين . وحتى إذا افترضنا أن قصص امرىء القيس كانت من نسج خياله ، فلا أقل من أن نسلم بأن ماتخيله جاء متفقا تماما مع طريقته فى الحياة ، وبأنه كان – إلى هذا الحد – صادقا مع نفسه ، معبرا عن حالته . غير أن النقطة الحاسمة فى هذا المجال هى أن دراسة ماقاله الشاعر (بصرف النظر عما حدث وما لم يحدث فى الواقع) تبين أن المتعة فى نظره لايمكن أن تتحقق دون نزاع ، وأنها عندما تتحقق تقترن بزوال الوحشة وسيادة التآلف والرضى عن النفس وعن العالم .

العقبات فى غزل امرىء القيس ليست مجرد إطار خارجى للقصة . فهى لاتقتصر على تلك الموانع التى تقف على هامش الأحداث (كالليل والحراس وأهل الحى والسمار الوشاة والعاذلين والناصحين) ، وإنما تتغلغل فى صميم الأحداث ، وتنازع العاشق فى موقف الحب ذاته . فالشاعر لم ينس فى قصة «هر» – على إيجازها وبرغم انتصاره الكامل فيها – أن يشير إلى (غياب) الرقيب :

فلما دنوت تسديتها ... فثوبا نسيت وثوبا أجر
ولم يرنا كالىء كاشح ... ولم يفش منا لدى البيت سر

وهو فى إحدى قصص المعلقة يجعل طفل المرأة الرضيع منافسا له فيها :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذى تمائم معيل
إذا ما بكى من خلفها انحرفت له ... بشق وشق عندنا لم يحول

ولقد رأينا فى القصة التى اقتطفناها من اللامية كيف يواجه العاشق زوج العشيقة فى جو مشحون بالغضب والعنف . وإذا كان الشاعر قد صور الزوج منزويا فى ركنه المظلم ، مختنقاً بغيرته وشعوره بالعجز ، فإن صورة العاشق (الغالب) بدورها لاتنم عن الطمأنينة أو الثقة . فهو نهب لرغبة عارمة فى سحق غريمه ، وهو لايستطيع أن ينام إلا مضاجعا سيفه وسهامه («ومسنونة زرق كأنياب أغوال») ، وهو يكاد يكون هاذيا فى الأبيات من ٢٠ إلى ٢٤ .

هناك إذن معركة حيوية يخوضها الشاعر فى مجال المتعة ذاته . فإذا قيل فى تفسير هذه الظاهرة إن امرأ القيس يتفنن فى ذكر ما واجه من عقبات ليكون انتصاره فى النهاية أكبر وأدعى إلى الفخر والتباهى ، كان الرد على ذلك أن نغمة الفخر فى غزل امرىء القيس واضحة ، لكنها ليست النغمة الغالبة . فتباهيه (فى اللامية بصفة خاصة) يشى بقلقه ، وانتصاره فى النهاية لايؤدى إلى حالة من الزهو ، وإنما يؤدى إلى التغنى بالجمال والسعادة والاستسلام للنشوة .

لايكاد العاشق يفوز بصاحبته حتى يسلم لها القياد ، وينطوى فى محيطها السحرى . فهو فى قصة «هر» لايكاد «يتسداها» حتى تذهب بفؤاده وتنسيه ثيابه :

فلما دنوت تسديتها
فثوبا نسيت وثوبا أجر[٤٦]

وهو فى اللامية يروّض صاحبته لتصبح هو المعشوق :

وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
ورضت فذلت صعبة أى إذلال
فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها
عليه القتام سىء الظن والبال

ذلك أن المرأة فى حالة الرضى تتحول إلى كائن رائع ، وتصبح قوة يلوذ بها العاشق فتحتويه وترفع عنه شعوره بالمسئولية . فمن الصور التى ماتزال تتردد على نحو أو آخر فى غزل امرىء القيس ، صورة المرأة كشجرة مورقة جنية :

فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعدينى من جناك المعلل
(المعلقة)

وفرع يغشى المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكل
(المعلقة)

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت
هصرت بغصن ذى شماريخ ميال
(اللامية)

شجرة يشدها إليه فتميل وتغمره بعطاياها ؛ فهو منها فى نهاية الأمر فى موقف المتلقى ، بل إنها لترده أحيانا إلى موقف الطفل . فهى فى القصة التى اقتطفناها من المعلقة ذات نظرة تشبه نظرة البقرة الأم :

تصد وتبدى عن أسيل وتتقى
بناظرة من وحش وجرة مطفل

وهو يتقاسم حبها مع طفلها الباكى فى قصة أخرى من القصيدة نفسها ، ويشبه جسمها (أو عجزها) فى اللامية بالكثيب الذى يلعب عليه طفلان فيكتفيان بتحسسه لليونته وسهولته :

كحقف النقا يمشى الوليدان فوقه
بما احتسبا من لين مس وتسهال

العقبات التى يواجهها الشاعر على صعيد الخيال ليست إذن إطارا خارجيا للمغامرة ، وليست مجرد حيلة لإبراز قدرته . فهى تتغلغل فى صميم الأحداث ، وتلح عليه ، وتتهدد سعادته ، وتثير قلقه وحنقه . إنها تمثل ضغط الواقع عليه . وهو إذ يتغلب عليها لا يعنيه أن يفخر بغلبته ، بقدر ما يعنيه أن يتغنى بذلك المحيط السحرى الذى تفتحه له المرأة ، وباستسلامه للسعادة الجارفة . وهو فى هذا الوضع يتحرر من غربته ؛ ففيه يعطى كل نعم الحب ، وتتضافر الأشياء على إسعاده ، ويرتفع عنه الشعور بالمسئولية .

وامرؤ القيس لم ينس فى قصصه أن يصور نفسه فى موضع الغريب الذى يجد فى صاحبته أمانا من غربته . فهو فى بداية القصة ذلك العاشق الذى يتسلل فى جنح الظلام خشية القتل ، لهفاناً إلى لقاء حبيبته ، حتى ليتوهم أنه يرى نيرانها ، مستأنسا بالنجوم :

تنورتها من أذرعات وأهلها
بيثرب أدنى دارها نظر عال
نظرت إليها والنجوم كأنها
مصابيح رهبان تشب لقفال

فإذا انتهى إليها وجد عندها نورا وأنسا :

يضىء الفراش وجهها لضجيعها
كمصباح زيت فى قناديل ذبال
كأن على لباتها جمر مصطل
أصاب غضى جزلا وكف بأجذال
وهبت له ريح بمختلف الصوى
صبا وشمال فى منازل قفال

أو كما يقول فى المعلقة :

تضىء الظلام فى العشاء كأنها
منارة ممسى راهب متبتل

ولما كان نورها كالنار التى يهتدى بها العائدون من السفر ، فقد صار امرؤ القيس فى رحلته الليلية إليها فى وضع المسافر العائد ، وأصبحت رحلته عبر الظلام والحراس كعودة المسافر إلى منزله .

وهكذا نرى ما فى قصص امرىء القيس الماجنة من تعقيد . فالشاعر فى هذه القصص الجنسية يتخطى الحواجز والموانع ليتخلص من الأعباء التى شردته ، وليجد على صعيد الخيال مسكنا لم يجده فى الواقع .

***

بقى أن نحدد موضع المقدمات الطللية من غزل امرىء القيس ككل . وهنا نواجه مشكلة صعبة . ففى حين يتشابك الغزل الوصفى والغزل الماجن فى قصة يروى فيها الشاعر إحدى مغامراته العاطفية بما فيها من أحداث وصراع وشهوات ، يبدو الغزل الطللى مكتفيا بذاته ، مستقلا عما عداه . فهو يحتل من القصيدة مقدمتها ؛ وهو يدور فى إطار زمانى ومكانى صارم ، هو إطار مواجهة الديار الدارسة . وهو يتسم بطابع التجريد والنموذجية ؛ لأن صورة المرأة فيه تبدو مجردة من سماتها الحسية والفردية .

مشكلة صعبة ، إلا أنها لا تستعصى على الحل . ففى رأينا أن امرأ القيس قد وجد فى الغزل الطلل - برغم تجريده - مجالا ملائما لتأكيد اهتماماته الشخصية . واستطاع أن يضمن هذا الإطار بذور تجاربه ، وأن يجعله بداية حقيقية لقصصه الغزلية ، وتعبيرا عن مرحلة من مراحل تطورها . وللتدليل على هذا الرأى نبدأ بالنظر فى الأبيات التالية :

غشيت ديار الحى بالبكرات
فعارمة فبرقة العيرات
فغول فحليت فنفء فمنعج
إلى عاقل فالجب ذى الأمرات
ظللت ردائى فوق رأسى قاعدا
أعد الحصى ما تنقضى عبراتى
أعنى على التهمام والذكرات
يبتن على ذى الهم معتكرات
بليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسة أيامها نكرات

استطاع امرؤ القيس فى هذه الأبيات أن يحقق درجة رفيعة من التجريد . فهو قد حدد مواقع الديار بين عدد من المواضع دون أن يصف معالم هذه الديار إلا بالإشارة العابرة (فالبرقة مثلا أرض فيها حجارة ورمل ، والعيرات هى مواضع الحمر الوحشية) .

ثم انتقل إلى وصف حزنه بإزاء الديار الدارسة . هاهنا إذن تعبير موجز غاية الإيجاز عما هو جوهرى وفقا لتقاليد الغزل الطللى . غير أن الشاعر فى البيت الثالث - إذ يصف حاله وقد جلس مظللا رأسه ، مطلقا لدموعه العنان - يعبر تعبيرا رائعا عن حزنه الساحق ، ويفجر ما يشبه الطاقة المكتومة . فإذا أضفنا إلى ذلك تلك الموسيقى التى تمثلت فى قافية التاء المجرورة بعد الألف الممدودة ، والتى تعبر خير تعبير عن الزفرات والحسرات ، أدركنا أن التزام الشاعر فى البيتين الأولين بالإيجاز الشديد ، واقتصاره على تعداد أسماء الديار ، يخفى قصة طويلة حافلة ، وشعورا فادحا بالفجيعة ، لولا أنه ترك للمتلقى أن يتخيل ما حدث ، وأن يقدر عظم تلك الفجيعة عن طريق صمته ذاته ، بل قد يبدو أن امرأ القيس إذ يعدد أسماء تلك المواضع موضعا موضعا ، إنما يروى بطريقة ضمنية ما حدث عند الديار ؛ فقد أخذ ينتقل ببصره من مكان إلى مكان ، ومضى يتصفحها ويستنطقها ويستغيث بها موضعا موضعا ، حتى إذا غلبه اليأس انهار باكيا واستسلم للحزن الساحق .

لقد حقق الشاعر فى هذه المقدمة درجة من التجريد لعله لم يحققها فى أية قصيدة أخرى . فهو لم يصرح بقصته مع الديار أو مع أهلها ؛ بل لقد امتنع عن الإشارة - حتى الإشارة - إلى من رحل عن الديار ، وترك لغيابهم (أو لغياب حبيبته إذا شئنا الدقة) ولصمته عن ذكرهم (أو ذكرها) أن يحدث تأثيره . يضاف إلى ذلك أن هذه المقدمة لا يتلوها فى القصيدة التى وردت بها أى غزل . ومع ذلك فإن الشاعر لا يتركنا فى شك من أنه يصدر عن تجربة خاصة ، وأن لديه قصة محددة (يريد للمتلقى أن يتخيلها وأن يقدر آثارها) . وقد نجح الشاعر فى تحقيق هدفه هذا عن طريق إيجازه ذاته . لنقل - إذا شئنا الدقة - إن نجاحه يرجع إلى أننا نستطيع أن نراه يمارس عملية التجريد ، ونشعر بجهده فى هذا المجال . فنحن نلاحظ فى البيت الثالث (بعد مرحلة الصمت الكامل) كيف غلب على أمره ، وتفجرت القصة فى سيل من الدموع . ثم نراه وهو يستغيث بصاحبه (الذى أخفاه حتى هذه اللحظة) أن يعينه :

أعنى على التهمام والذكرات
يبتن على ذى الهم معتكرات
بليل التمام أو وصلن بمثله
مقايسة أيامها نكرات

بل إننا نتبين من هذين البيتين أن القصة التى يصدر عنها امرؤ القيس ذات جذور وأبعاد تجاوز نظريا حدود المقطع الذى نحن بصدده ، وتخرج عن نطاق الغزل الطللى (بصفة عامة) . فالشاعر فى هذين البيتين يتحدث عن همومه الليلية ؛ ونحن نعرف أن هذه الهموم لا ترتبط بالوقوف على الأطلال ، وأنها لا

تتعلق إلا بامرىء القيس وحده . فلقد رأيناه يتحدث عنها فى المعلقة خارج المقدمة الطللية ، كما رأيناه فى الرائية يشير إلى قلقه ومخاوفه فى سياق قصته مع هر .

فإذا انتقلنا الآن إلى القصائد الثلاث التى اخترنا منها أمثلتنا الرئيسية (وهى المعلقة واللامية والرائية) ، وجدنا الدافع إلى تأكيد التجربة الشخصية يقوى ويتطور ويتبلور . فالشاعر فى مقدمات هذه القصائد الثلاث لا يكتفى بالتلميح إلى قصة حبه بصفة عامة ، وإنما يصرح ببعض مميزاتها وتفاصيلها الدقيقة ، فضلا عن أنه ينتقل بعد المقدمة الطللية إلى روايتها بحرية كاملة .

يقول الشاعر فى مقدمة المعلقة :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول وحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجتها من جنوب وشمأل
ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سمرات الحى ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبى على مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وإن شفائى عبرة إن سفحتها
وهل عند رسم دارس من معول
كدينك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أم الرباب بمأسل
ففاضت دموع العين منى صبابة
على النحر حتى بل دمعى محملى

هناك امرأة بعينها تحتل المكانة الأولى من اهتمام الشاعر . وهو يجردها من صفاتها الفردية عندما يقول «ذكرى حبيب» (لا حبيبة) ، وعندما يقول «كأنى غداة البين يوم تحملوا» (بصيغة الجمع) . والشاعر يصدر إذن عن تجارب خاصة (واقعية أو خيالية) يصوغها فى صورة مجردة . غير أنه لا يفوته أن يضمن هذه الصورة ذاتها ما يذكرنا بخصوصية تجاربه . فهو عندما يقول «كدينك من أم الحويرث قبلها - وجارتها أم الرباب بمأسل» ، ويتحدث عن حبيبته بضمير الغائب ، يذكرنا فى الوقت نفسه بأن حبيبته هذه امرأة من لحم ودم ، وأن له معها قصة تضرب بجذورها فى أرض الواقع (فهى تلك المرأة التى أحب من قبلها «أم الحويرث» وجارتها «أم الرباب») ، كما يذكرنا بأننا مازلنا فى نهاية المطاف بصدد امرىء القيس ذاته (صاحب الصبوات والمغامرات) .

فإذا انتهت المقدمة الطللية وجه الشاعر اهتمامه إلى تجربته الشخصية بتفاصيلها وأحداثها الحية ، وروى ما وقع له مع حبيبته تلك (الحبيبة نفسها التى بكاها فى المقدمة) فى قصة غزلية :

ألا رب يوم لك منهن صالح
ولا سيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتى
فيا عجبا من رحلها المتحمل
يظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل
ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة
فقالت لك الويلات إنك مرجلى
تقول وقد مال الغبيط بنا معا
عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل

والحبيبة هنا ليست «الحبيب» الذى رحل ، أو «الأحباب» الذين تحملوا ، وإنما هى «عنيزة» ، فتاة من بين تلكم الفتيات اللائى عقر لهن ناقته وأطعمهن من لحمها يوم «دارة جلجل» ، وهى تلك التى اقتحم هودجها - إلى آخر القصة .

وإنا لنلاحظ تطورا مماثلا فى اللامية والرائية ؛ فهو يقول فى مقدمة القصيدة الأولى (التى نقتصر عليها بغية الإيجاز) :

ألا عم صباحا أيها الطلل البالى
وهل يعمن من كان فى العصر الخالى
وهل يعمن إلا سعيد مخلد
قليل الهموم ما يبيت بأوجال
وهل يعمن من كان أحدث عهده
ثلاثين شهرا فى ثلاثة أحوال
ديار لسلمى عافيات بذى خال
ألح عليها كل أسحم هطال
وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا
من الوحش أو بيضا بميثاء محلال
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا
بوادى الخزامى أو على رس أوعال

هنا يوجه الشاعر الاهتمام إلى الديار لكى يحوله بلطف إلى نفسه . فهو لا يكاد يلقى بالتحية على ديار «سلمى» ، ويدعو لها بالنعيم حتى يسألها : وكيف يمكن لمن تغيرت به الحال وتفرق عنه الأهل والأحباب أن ينعم بالهناءة ؟ وهل يمكن لأحد أن يحظى بالنعيم إلا من حالفه الجد وقلت همومه وخلا ليله من المخاوف ؟ وكيف يسعد من لم ينعم بالسعادة إلا لثلاثين شهرا منذ ثلاثة

أعوام ؟ وهكذا يتحول الحديث عن الديار وما آلت إليه ، إلى الحديث عن مصير الشاعر العاشق (فى وحدته وحرمانه من الحب ومخاوفه الليلية) ، وعن قصة محددة (وقعت أحداثها فى فترة معينة ولمدة معينة) . ثم ينقطع الحديث إلى الديار وعنها تماما لينصرف إلى هذه القصة وإلى بطلتها . والشاعر فى هذه المرحلة يورد من الصور والإشارات ما يدل على طبيعة العلاقة . فهو عندما يشير إلى ليالى الحب مع سلمى ، وإلى جيدها غير العاطل من الحلى ، يوحى بأن «سلمى» يمكن أن تكون موضوعا لإحدى مغامراته الليلية . وهو لا يلبث أن يحقق وعده ، فينتقل (بعد المقدمة الطللية) إلى رواية قصته مع «سلمى» ؛ وهى تلك القصة التى عرضنا لها من قبل ، والتى يبدؤها بقوله :

ألا زعمت بسباسة اليوم أننى
كبرت وألا يحسن اللهو أمثالى

ومعنى هذا أن «سلمى» التى يحن إليها فى المقدمة الطللية ، ويردد اسمها (كأنما يناديها) على مشهد من الديار الدارسة ، ويراها بعين خياله أينما قلب طرفه ، هى نفسها المرأة التى نالها برغم أنف زوجها(٤٧) . وإذا كان الانتقال من المقدمة الطللية إلى القصة الغزلية طبيعيا ، فلأن الشاعر قد ضمن المقطع الأول بذور القصة ومهد لها . فالليلة التى يروى أحداثها فى القصة تساق مثالا على «ليالى سلمى» فى المقدمة ، والمخاوف الليلية فى المقدمة تعود إلى الظهور فى صلب القصة متمثلة فى ذلك الصراع الرهيب الذى يخوضه الشاعر للفوز بسلمى . وإذا كانت سلمى «تريه» فى المقدمة ثغرا مستوى الأسنان («منصبا») ، وجيدا كجيد الظبى (غير عاطل من الحلى) ، فإنها تكشف فى القصة عما خفى من جمالها ؛ وحليها التى ذكرت على نحو غير مباشر فى المقدمة تتوقد فى القصة كأنها الجمر .

لاتوجد إذن هوة فاصلة بين ما يقوله امرؤ القيس فى المقدمات الطللية وبين بقية غزله . فالشاعر يضمن هذه المقدمات ، على الرغم من تجريدها ، بذور تجاربه الشخصية ، وبدايات قصصه الغزلية . فهناك قصيدة كالتائية لا يتلو المقدمة الطللية فيها أى غزل ، غير أن هذه المقدمة تنطوى على قصة عاطفية كامنة ، وإن كانت تتحفز للظهور ، وتكاد تجاوز حدود الوقوف على الأطلال . وهناك قصائد أخرى (كالمعلقة واللامية والرائية) يتم فيها بالفعل تطوير القصة بعد المقدمة الطللية . والقصة فى هذه الحالة (بكل ما تتضمنه من وصف وسرد) امتداد طبيعى للمقدمة ؛ فالشاعر يروى فيها بالتفصيل ما تذكره المقدمة (بصفة عامة) على مشهد من الديار ، ويسترجع سعادته المفقودة ويحيا من جديد (على صعيد الخيال) ما كان له مع الحبيب الغائب .

بل إن من الممكن أن نقول إن المقدمات الطللية فى قصائد امرىء القيس ترتبط ارتباطا وثيقا ببقية غزله بحكم تجريدها ذاته . فهى ليست مجرد أبيات يصدر بها قصائده لإرضاء التقاليد على نحو شكلى ، وإنما يبدو أنه وجد فيها مجالا ملائما لتحقيق ذاته ، ولعرض جانب مهم من تجربته . فهو لا ينظم مقدماته الطللية إلا انطلاقا من تجربة معينة (واقعية أو خيالية) ، ويستغل الاطار الصارم للغزل الطللى ليعرض هذه التجربة من موقف معين هو انقضاء السعادة وغياب من يحب . ونظرا لأن هناك تجربة حية يصدر عنها الشاعر ويحاول أن يطوع التقاليد للتعبير عنها ، فإننا لانجد فى مقدماته الطللية صورا ، مجردة ، وإنما نشاهد عملية التجريد إبان حدوثها ؛ فنلاحظ الإطار الصارم يتسع تارة لاستقبال التجربة ليضيق بها تارة أخرى ، ونرى الدافع إلى التحفظ والصمت يفسح الطريق للأسى المتفجر والبوح . ومن ثم كانت روعة الغزل الطللى فى شعر امرىء القيس .

لقد كان الغزل الطللى جزءا من تجربة الشاعر الحية . وليس معنى هذا فى المقام الأول أن الناس فى عصره كانوا يقفون على الأطلال ، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك ؛ وإنما معناه أساسا أن امرأ القيس وجد لهذا الوقوف معنى فى حياته الخيالية ، وأنه رأى فيه مجالا للتعبير عن نفسه . وليس من المستغرب فى الواقع أن يتحقق هذا التوافق البديع بين التقاليد وذات الشاعر ، لأن صورة المكان الخالى من الأحباب تعبر خير تعبير عن غربته وشعوره بالوحشة ، وتجسم وعيه الحاد بأن الحب – كما عرفه – لابد زائل ، وبأن حظه فى الحب لابد أن يكون فى نهاية المطاف حظ الخاسر .

وهكذا تنهار نظرية المواقف الغزلية الثلاثة تماما . لقد أثبتنا أولا أن الغزل الوصفى يؤدى دورا جوهريا فى قصص امرىء القيس («الماجنة») ، لأنه يقوم مقام السرد فى مرحلة منها . ومن ثم كانت قصصا يتكامل فيها الوصف والسرد ، ويحسن أن تسمى قصصا غزلية أو قصصا جنسية (على أن يفهم الجنس بوصفه ظاهرة معقدة ملائمة لحالة الشاعر) . ثم أثبتنا أن الغزل الطللى يمهد لهذه القصص ؛ لأنه يفترضها ، وينطوى على بذورها ، ويتضمن الدافع إليها . فإذا كان الشاعر يواجه فى المقدمة الطللية نهاية حبه وغياب من أحب ، فإنه يحاول فى القصة أن يحيى الماضى ويسترجع السعادة المفقودة . والقصة الغزلية إذن امتداد طبيعى للوقوف على الأطلال ؛ لأنها (أى القصة) تنطوى على دافع جارف نحو إحياء الماضى ، ورغبة مستميتة فى استحضاره والتشبث به والاستقرار فيه . ومن هنا كان الشاعر يتوقف فى مرحلة من مراحل القصة عن السرد ليصف حبيبته بلغة المضارع ، وليعدد مفاتنها كأنها ماثلة أمام عينيه . والمقطع الوصفى يبدو إذن بارزا محددا فى التيار القصصى ، إلا أن لهذا

التميز ذاته ضرورة فنية فى إطار القصة ؛ فالشاعر فى هذا السياق يروى بعض الأحداث بلغة الوصف ليحياها من جديد .

من السهل أن نلاحظ أن امرأ القيس يقف على الأطلال ، ويصف المرأة ، ويروى مغامراته معها ؛ لكن هذه الملاحظة السطحية لا ينبغى أن تتخذ أساسا لتقسيم غزل امرىء القيس إلى مجموعات من الأبيات التى تندرج تحت أنواع أو مواقف ثابتة جامدة مستقلة . فهذه «الأنواع» أو «المواقف» ليست فى حقيقة الأمر إلا أطواراً متشابكة فى خط قصصى متطور . وصحيح أن كلا من هذه الأطوار يستقل بمقطع خاص به ، إلا أن تميز كل طور أو مقطع لا يمكن أن يعرف فى التحليل النهائى إلا بالإشارة إلى علاقاته بالأطوار أو المقاطع الأخرى ، وإلى وظيفته فى البناء القصصى .

وكذلك تنهار نظرية القائلين إن الشعر العربى التقليدى يخلو من الوحدة لأنه يفتقر إلى الوحدة العضوية . فللوحدة أشكال عدة ، وقصائد امرىء القيس - أو بعضها على الأقل - تتصف بالوحدة بقدر ما تتضمنه مقاطعها من تماسك ، وما يقوم بينها من علاقات . وليس أدل على هذه الوحدة من مقاطع الغزل فى شعر امرىء القيس ؛ فهى تتشابك بحكم بنائها ذاته فى قصص واحدة .

الهوامش

(١) مما يلاحظ فى هذا الصدد أن الدكتور سعد دعبيس قد خصص كتابا بعنوان « تيارات معاصرة فى التراث العربى » ، الجزء الأول (القاهرة ، ١٩٦٨) لتقصى بعض التجارب المعاصرة - ومن بينها تجربة الغربة - فى الشعر الجاهلى ، ولم يذكر امرأ القيس فى عداد الشعراء المغتربين .

(٢) «الأغانى» (طبعة بيروت) ، الجزء ٩ ، صفحة ٨٦ .

(٣) «الأغانى» ، الجزء ٩ ، الصفحتان ٨٥ - ٨٦ .

(٤) المصدر نفسه ، صفحة ٨٦ .

(٥) فيما يتعلق بالأسباب التى تدعو إلى الشك فى مثل هذه القصص ، انظر الدكتور شوقى ضيف «العصر الجاهلى» (القاهرة ، الطبعة السابعة ، ١٩٧٦) ، الصفحات ٢٣٦ - ٢٣٨ .

(٦) انظر الدكتور الطاهر أحمد مكى ، «امرؤ القيس ، أمير شعراء الجاهلية» (القاهرة ، ١٩٧٠) ، صفحة ١١٦ .

(٧) فيما يتعلق بصعوبة المهمة وبخاصة من الناحية السياسية انظر إيليا حاوى «امرؤ القيس ، شاعر المرأة والطبيعة» (بيروت ، ١٩٧٠) ، صفحة ١١ .

(٨) أخذت فيما استشهدت به من شعر امرىء القيس برواية الأصمعى ، ولا يستثنى من ذلك إلا ما اقتطفته من الرائية التى مطلعها «أحار بن عمرو كأنى خمر . . .» ، فهى من رواية المفضل . وترد كلتا الروايتين فى «ديوان امرىء القيس» ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٩) .

(٩) فيما يتعلق بهذه القصة ، انظر « شرح القصائد السبع الطوال » لأبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى ، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة ، ١٩٦٩) ، الصفحات ١٣ - ١٥ . أو انظر « أمير الشعراء فى العصر القديم » لمحمد صالح سمك (القاهرة ، ١٩٧٣) ، الصفحات ١٩٥ - ١٩٧ .

(١٠) إيليا حاوى ، المصدر المذكور آنفا ، صفحة ٧٣ .

(١١) الدكتور سيد نوفل ، « شعر الطبيعة فى الأدب العربى » (القاهرة ، الطبعة الثانية) ، صفحة ٥٨ ، وانظر أيضا كتاب الدكتور محمد عويس عن « الشعر الجاهلى ، نصوص ودراسات » (أسيوط ، لم يبين تاريخ الطبع) صفحة ٨٧ وما يليها ، وكتاب الدكتور سيد إسماعيل شلبى عن « الأصول الفنية للشعر الجاهلى » (القاهرة ، لم يبين تاريخ الطبع) ، صفحة ٢٠٢ .

(١٢) راجع المقطع الأخير من المعلقة عن « سيل المجيمر » ، واقرأ تعليقات إيليا حاوى عليه (المصدر المذكور آنفا ، صفحة ١١٧ وما بعدها) ، وكذلك تعليقات الدكتور محمد عويس (المصدر المذكور آنفا ، الصفحتان ٨١ - ٨٢) .

(١٣) الدكتور الطاهر مكى ، المصدر المذكور آنفا ، صفحة ٢٦٩ .

(١٤) المصدر نفسه ، صفحة ٢٨٧ .

(١٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٦٩ وما بعدها .

(١٦) المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٨٨ - ٢٨٩ .

(١٧) المصدر نفسه ، الصفحة ٢٩٠ .

(١٨) لا أستطيع أن أجزم بأن هذا الرأى لا يرجع إلى أصول سابقة فى التاريخ الحديث أو التاريخ القديم .

(١٩) الإشارة هنا إلى الطبعة الثانية (القاهرة ، ١٩٧٣) والتى استعنا بها فى هذه الدراسة .

(٢٠) إيليا حاوى ، المصدر المذكور آنفا ، الصفحتان ٧٢ - ٧٣ .

(٢١) اقرأ العبارة التالية فى صفحة ٥٥ من المصدر نفسه : « وتدنو من تجربة الشاعر الاباحية ، تجربته الوصفية فى المرأة . . . »

(٢٢) المصدر نفسه ، صفحة ٥٤ .

(٢٣) المصدر نفسه ، صفحة ٥٢ .

(٢٤) المصدر نفسه ، صفحة ٦٢ .

(٢٥) الموضع نفسه .

(٢٦) الموضع نفسه .

(٢٧) قال الأنبارى (صفحة ٦٨ من المصدر المذكور آنفا) : « . . . شبهها بسراج الراهب لأن سراج الراهب لا يطفأ » . وقال الزوزنى (حاشية ٢ ، صفحة ٢٤ من « شرح المعلقات السبع » ، طبعة بيروت) : « . . . وخص مصباح الراهب لأنه يوقده ليهتدى به عند الضلال فهو يضيئه أشد الإضاءة ، يريد أن وجهها يغلب ظلام الليل كما أن نور مصباح الراهب يغلبه » .

(٢٨) الدكتور أحمد محمد الحوفى ، « الغزل فى العصر الجاهلى » (الطبعة الثالثة ، القاهرة ، ١٩٧٢) ، صفحة ٢٢٥ .

(٢٩) المصدر نفسه ، صفحة ٢٣١ وما يليها .

(٣٠) أقام الدكتور الحوفى رأيه بناء على ثلاث نقاط رئيسية : (١) ما كان بين العرب والحبش من علاقات تتمثل فى الفتح والتجارة والهجرة والزواج واقتناء العبيد والإماء ، (٢) اشتهار الأحباش بالغزل الماجن ، (٣) أن شعراء الغزل الحسى فى الجاهلية إما حبش أو عرب متأثرون بالحبش . (المصدر نفسه ، الصفحات ٢٣٢ -

٢٣٨) . ومن الواضح إذن أن أقوى نقطة فى هذا البرهان هى النقطة (٣) . الا أن أدلة الدكتور الحوفى عليها واهية . فامرؤ القيس فى رأيه من الشعراء الذين تأثروا بالحبش لا لشىء إلا لأنه كان من كندة ، وكندة كانت متجه الغزاة من الأحباش منذ قديم الزمان (المصدر نفسه ، صفحة ٢٣٨) أما الأعشى فقد تأثر بالحبش لأنه كان يتردد على جنوب شبه الجزيرة ويزور ملوك نجران وأساقفتها ويمدحهم ويشرب هنالك الخمر ويسمع الغناء الرومى (المصدر نفسه ، الصفحتان ٢٣٨ و ٢٣٩) . والواقع أن هذه النقطة لا يمكن أن تثبت إلا عن طريق دراسة مقارنة للأدبين الحبشى والعربى - وهو ما لم يفعله صاحب النظرية .

(٣١) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ . وانظر أيضا رأى المؤلف أن ما اصطنعه أصحاب الغزل الحسى من الحوار والأسلوب القصصى يضفى على شعرهم طرافة وجمالا (المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٥) .

(٣٢) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢١ .

(٣٣) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٢ .

(٣٤) المصدر نفسه ، صفحة ٢٢٣ .

(٣٥) المصدر نفسه ، صفحة ٢٤٩ .

(٣٦) الموضع نفسه .

(٣٧) الدكتور نورى حمودى القيسى « وحدة الموضوع فى القصيدة الجاهلية » ، (الموصل ، ١٩٧٤) .

(٣٨) تقتضى الدقة أن نقول إن الدكتور القيسى يعتقد أن وحدة البناء مستمدة إلى حد ما من « وحدة الفكرة » ، « ووحدة الأسلوب » (انظر الفصلين اللذين عقدهما المؤلف بهذين العنوانين فى المصدر نفسه) .

(٣٩) الدكتور سيد حنفى حسنين « الشعر الجاهلى » ، مراحله واتجاهاته الفنية ، دراسة نصية » (القاهرة ، ١٩٧١) ، صفحة ٧٢ وما يليها .

(٤٠) المصدر نفسه ، صفحة ٧٦ .

(٤١) المصدر نفسه ، صفحة ٧٧ .

(٤٢) ذلك هو رأى الأنبارى : « قوله « مكر » : يكر إذا أريد ذلك منه . و « مفر » : يفر . « مدبر » إذا أدبر بعد إقباله . وقال يعقوب : معناه إذا أردت الكر وأنا عليه وجدته عنده ، وكذلك هذه الأشياء معا عنده » (شرح القصائد السبع الطوال ، صفحة ٨٣) . وهوكذلك رأى الزوزنى : « يقول : هذا الفرس مكر إذا أريد منه الكر ومفر إذا أريد منه الفر ومقبل إذا أريد منه إقباله ومدبر إذا أريد منه إدباره . وقوله : معا ، يعنى أن الكر والفر والإقبال والإدبار مجتمعة فى قوته لا فى فعله لأن فيها تضادا . . . » (شرح المعلقات السبع ، الحاشية ١ ، صفحة ٣٠) .

(٤٣) انظر محمد أبو الفضل إبراهيم « ديوان امرىء القيس » ، صفحة ١٥٨ ، الحاشية ١٦ .

(٤٤) إيليا حاوى ، المصدر المذكور آنفا ، صفحة ٦٦ .

(٤٥) الموضع نفسه .

(٤٦) قارن بذلك قوله فى اللامية « لعوب تنسيق إذا قمت سربالى » .

(٤٧) لاحظ كيف ذكر الشاعر سلمى بالاسم فى نهاية القصة (: « وتحسب سلمى وإن كان بعلها . . . بأن الفتى يهذى وليس بفعال ») . إلا أن انشغال امرىء القيس بامرأة واحدة فى كل من المقدمة الطللية والقصة الغزلية حقيقة لم تنل الاهتمام الكافى من جانب النقاد . انظر مثلا شرح الدكتور حسين عطوان لمقدمة اللامية (« مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، صفحة ٨٣) . يقول الناقد وهو بصدد الانتقال من المقدمة إلى القصة الغزلية : « ويمضى فيتحدث عن تعبير بسباسة له بالكبر . . . فيرد عليها بأنه لا يزال فيه بقية من شباب تصبى النساء . . . ثم يصور لهوه بآنسة كأنها خط تمثال . . . » وهو بذلك يغفل أن « الآنسة » التى عناها امرؤ القيس فى قصته ليست سوى سلمى التى أشار إليها فى المقدمة الطللية . وهو يهمل من ثم أساس الاتصال بين المقطعين .

قراءة ثانية فى شعر امرئ القيس

الوقوف على الطلل

محمد عبد المطلب مصطفى

إن من يتصفح دواوين الشعر الجاهلى بما فيها من قصائد ومقطعات يدرك إدراكاً أوليا أن هذا الشعر يتحرك من خلال موضوعات فنية محددة ، من الوقوف على الطلل والنسيب ، ووصف الرحلة ، وتوقع البين والإشفاق منه ، إلى غير ذلك من الموضوعات التى امتدت على مساحة الشعر القديم كله .

وربما كان الوقوف على الطلل أكثر هذه الموضوعات أهمية بوصفه شكلاً مميزاً لمطلع القصيدة ، وبخاصة عند امرىء القيس الذى عده الباقلانى مبتدع هذا اللون من الأداء الشعرى ؛ وكان فيه نموذجاً يحتذيه من جاء بعده من الشعراء[١].

وقد اختلف الدارسون للشعر القديم فى تفسير الوقوف على الطلل طبقاً لاختلاف مناهجهم وثقافتهم النقدية ؛ فابن قتيبة يرى أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الذين رحلوا عنها ، ووصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والألم وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر[٢] .

فالوقوف على الطلل عملية فنية ترتبط بالمتلقى اعتماداً على سحر التوصيل ونشوة التوقع ، لا لينقل المتلقى إلى معايشة تجربة الشاعر وإنما ليوجب عليه حق الاستماع لما يلى ذلك من أجزاء القصيدة وأبياتها .

وقد أرضى هذا التفسير بعض النقاد فراحوا يرددونه فى مؤلفاتهم ؛ فابن رشيق عندما يعرض لمذاهب الشعراء فى افتتاح القصائد بالنسيب يرى أن ذلك يرجع إلى ما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما فى الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء ، وأن ذلك استدراج لما بعده[٣] .

ومن المحاولات الحديثة لتفسير الوقوف على الطلل ما قدمه المستشرق (فالتر براونة) ؛ حيث يرى أن غرض الشعراء من الوقوف على الأطلال ليس بقصد رثائها أو تسجيل حنينهم إلى المودة التى انقطعت ، والمحبوبة التى رحلت ، لكن غرض هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن تلك المشكلة الوجودية الكبرى التى تتصل

(بالقضاء والفناء والتناهي) . وهو يرى أن هذا التفسير من شأنه أن يعلل ما نلاحظه في أشعارهم الغزلية من تناقض بين الحزن والفرح ، واللذة والألم ، والموت والحياة ، والفناء والبقاء[4] .

ويقيم الدكتور عز الدين إسماعيل تفسيره لهذه الظاهرة كمقابل للتفسير الخارجي الذي قال به ابن قتيبة من حيث كانت ممثلة في حقيقتها لارتداد الشاعر إلى ذاته وخلوه إليها ، ومن حيث كانت معبرة عن موقف الشاعر من الحياة والكون حوله ؛ فهي تعبير عن نوع من القلق العميق إزاء غوامض الوجود المليء بالتناقضات واللاتناهي والفناء[5] .

وهذا التفسير الوجودي للطلل يؤكده الدكتور مصطفى ناصف في ملاحظته أن الشاعر الطللي كان مروعاً بفكرة الحياة الذاهبة ، وأنه يصحو على الشعور المستمر بتسرب الحياة منه ؛ فوقوفه كان تأكيداً لحياته وامتلاكه لزمام الماضي الذي يعيد تخيله وتمثله ، وقد أخذ البكاء على الطلل شكل الطقس الجماعي ، وأصبح العقل الجاهلي في شغل بمشكلة الموت الذي يمثله الطلل[6] . والواقع أن هذه التفسيرات الحديثة تستمد قوامها من أن الوقوف على الطلل أصبح وسيلة فنية يقصد بها الشاعر إلى قضايا أخرى كانت تشغله وتتفاعل في أعماقه ، وربما كانت أهم هذه القضايا هي (الموت والحياة) .

وأعتقد أن التفسير الذي أحاول إضافته في هذا المجال لا يبتعد كثيراً عن هذه المحاولات ، وإنما الذي أسعى إليه أن تقوم عملية التفسير على أساس من اكتشاف النظام الصياغي الذي قدم فيه الشاعر الطلل تجربته . ذلك أن استكشاف هذا النظام سوف يساعد بشكل أو بآخر على بروز الدلالة الحقيقة لهذه الظاهرة عند شاعر بعينه ، وقد يتفق في ذلك أو يختلف عن غيره من شعراء الطلل ، إذا ما أتيحت عملية التحليل والتفسير لطبيعة الوقوف على الطلل عند الشعراء الجاهليين .

ومن يعيد النظر في الوقوف الطللي عند الشعراء القدامى بعامة وامرىء القيس بخاصة يدرك أن الطلل يمثل تحولاً على مستويين :

الأول : من حيث الشكل ؛ يبرز الطلل مجسداً من خلال بقايا الديار التي تهدمت بعد أن هجرها أصحابها ، وارتحل عنها أحبابها ، وأصبحت خلواً من مشاهد الحب واللقاء الذي نما في داخلها ، أو على جنباتها ، حتى آل أمرها إلى ما صارت عليه أثراً بعد عين .

الثاني : من حيث الباطن ؛ وقد تحولت فيه الدار من طبيعتها المحسوسة المعاينة إلى طبيعة إلهامية يتأمل فيها الشاعر بعض ذكرياته ، ويعكس هذا التأمل في صياغة إبداعية لموقف من أندر المواقف في حياته .

وقد « قيل لكثيّر : كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر ؟ قال : أطوف في الرباع المحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل على أرصنه ، ويسرع إلي أحسنه »[7] . ويبدو أن موقف الشاعر القديم من الطلل كان يأخذ خطين متقابلين . فهو إما أن يتعاطف معه ، ويشعر إزاءه بنوع من الإشفاق ، وإما أن يرفضه من خلال رفضه لأحاسيس اليأس والإحباط التي تتجمع عليه . وهو في كلا الأمرين يكاد يتوحد مع هذا الطلل في لحظة وجودية فريدة ؛ فيسقط فيه كثيراً من ذاته . فهو إذا رفض فإنما يرفض هذا الجانب الذي أسقطه ؛ وإذا تعاطف وأشفق فإنما يتعاطف مع ما انتزعه من هذه الذات - وهو عزيز عليه - وأسقطه على الطلل ، ثم أعاد التأمل فيه بعد انفصاله عنه ، فحن إليه ، وتجاوب معه .

وعلينا أن نحاول استكشاف هذين الخطين المتقابلين من خلال أنماط الصياغة التي يمكن رصدها عند شاعر كامرىء القيس ، وإن كان الملاحظ بشكل بارز توافر عنصر الرفض في معظم مقدماته .

وهذا الخط يمكن أن نعاينه بوضوح في قصيدته التي بدأها بقوله :

١ - ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي ... وهل يعمن من كان في العصر الخالي
٢ - وهل ينعمن إلا سعيد مخلد ... قليل الهموم ما يبيت بأوجال
٣ - وهل ينعمن من كان أحدث عهده ... ثلاثين شهراً في ثلاثة أحوال
٤ - ديار لسلمى عافيات بذي خال ... ألح عليها كل أسحم هطال
٥ - وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً ... من الوحش أو بيضاً بميثاء محلال
٦ - وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا ... بوادي الخزامى أو على رأس أوعال
٧ - ليالي سُلَيْمى إذ تريك منصباً ... وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطال
٨ - ألا زعمت بَسْبَاسة اليوم أنني ... كبرت وأن لا يحسن اللهو أمثالي
٩ - كذبت لقد أصبي على المرء عِرسه ... وأمنع عِرسي أن يزنّ بها الخالي[8]

إن محاولة الاستكشاف للإمكانات التركيبية وما بينها من علاقات سوف يؤدي بنا إلى استكناه نظام عام - يجمع بين الأبيات ، فتبدو الدلالة واضحة من وراء النظام الصياغي لها .

وبداية علينا أن نلاحظ - فى هذه المقدمة الطللية - قدرة امرىء القيس على استرجاع الماضى واختزاله فى لحظة إبداعية ، يتفتق من خلالها البعد الزمانى والبعد المكانى للتجربة كإفراز طبيعى للعلاقات التركيبية . ولم يكن من هم الشاعر - هنا - التعبير عن معطيات حسية ، وإنما كان - بالدرجة الأولى - يعكس موقفاً خاصاً بدأ بانفعال حار أدى إلى مسلك تعبيرى يعتمد على تنظيم المنبهات الأسلوبية من ناحية وتنسيق الإفراز الدلالى من ناحية أخرى .

والمسلك التعبيرى قد تمحور فى دوائر ثلاث : الأولى تجمع الأبيات الثلاثة الأول ؛ والثانية تجمع الأبيات ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧، والثالثة تجمع البيتين ٨، ٩ .

وفى الدائرة الأولى تقوم العلاقة بين المفردات على طبيعة تقابلية بين (الماضى والحاضر) من حيث تشابكهما ، أو لنقل تصارعهما ليكون لأحدهما الغلبة على الآخر .

والحضور الزمنى يأتى مع أول جملة بدأها الشاعر (ألا عم صباحاً) ؛ فهى تجسد لحظة زمنية جمعت بينه وبين الطلل فى مواجهة ثنائية ، وقد برز فيها الطلل مليئاً بالحياة ، متفتحاً لها ، حتى إنه دفع الشاعر دفعاً إلى التوجه إليه بالتحية التى امتلأت بقيم تعبيرية مكثفة ، بدأت بـ (ألا) المنبهة ، ثم بالأمر المجسِّد ، ثم النداء المؤكد لكل معانى الحيوية الدافقة . ولكن سرعان ما تنطفىء لحظة الحضور فى مواجهة الواقع المعاين المجسِّد للماضى فى كلمة واحدة (البالى) .

ومع انطفاء لحظة الحضور تنبع حركة الرفض للطلل من خلال منبه أسلوبى حوّل الصياغة من طبيعتها المباشرة المعتمدة على الخطاب ، إلى طبيعة غير مباشرة عن طريق الغيبة ؛ وهو ما أسماه البلاغيون (الالتفات) . وهذا التحول فى الصياغة صنع تحولاً فى الدلالة ؛ فبعد أن كان الشاعر مقبلاً أصبح رافضاً ، حتى إن طبيعة هذا التحول أثرت بدورها على أداة الاستفهام (هل) فأفرغتها من دلالتها ، وملأتها بدلالة بديلة ، هى النفى الممتزج بالإنكار (هل يعمن من كان فى العصر الخالى) .

وبانكسار لحظة (الحضور) مع كلمة (البالى) يطفو الماضى وينتشر من خلال عدة تراكيب (العصر الخالى) ، (ثلاثين شهراً فى ثلاثة أحوال) ، (عافيات بذى خال) (ألح عليها كل أسحم هطال) .

ونمط التركيب فى هذه الصيغ يأتى - فى الغالب - على صورة الجمع ، مما جعلها مساوية لعملية الضرب العددى لا عملية الجمع ؛ حيث تبدت صورة الماضى للشاعر بشكل مكثف .

وربما كان هذا التكثيف تمهيداً لانكسار حركة الماضى فى الدائرة الثانية ، حيث نلحظ فى البيت الخامس تشابك الزمنين (الماضى والحاضر) فى موقف سلمى من أوهام الذكريات ، حيث تتأمل ما حولها من أولاد الظباء ، ومن بيض النعام ، وكأنها ما زالت على عهدها القديم تفيض حولها الحياة ، وتفيض هى على الحياة جمالاً وبهجة .

وتأتى الدائرة الثالثة بدلالة مدهشة ، يجمع فيها الشاعر بين الطلل - الممثل للماضى - وبين ماضى عمره ، فيرفضهما من خلال رفضه إدعاء بسباسة أنه كبر وأصبح غير صالح للهو والعبث .

وفى هذه الدائرة تظهر صورة الطلل والشاعر فى توحد ، بينهما علاقة شدّ وجذب ؛ فإذا كان الطلل قد افتقد الحيوية والحياة ، فإن الشاعر يجسد عالما مقابلا مليئاً بهما . وإذا كان الزمن قد توقف عند الطلل ، فإن حركة هذا الزمن مازالت مستمرة مع الشاعر . وبهذا يمكن أن يعد حديث الشاعر عن نفسه امتداداً لحديثه عن الطلل . وبمعنى آخر نقول : إن هناك خطين متقابلين ؛ أحدهما سالب يتمثل فى انسحاب الطلل إلى الزمن الماضى ، والآخر موجب يتمثل فى استمرارية الشاعر حاضراً ومستقبلاً .

ويتضح لنا هذا التوحد على مستوى الصياغة إذا قارنا بين نمط التركيب فى البيت الأول والبيت الثامن ؛ فقد بدأ كل منهما بالأداة المنبهة (ألا) تلتها جملة فعلية مرتبطة بزمان (عم صباحا) و (زعمت بسباسة اليوم) . ثم تتوافق الدلالة مع التركيب بين (الطلل البالى) و (كبرت) ، ثم يمتد التوافق بين قوله : (هل يعمن من كان فى العصر الخالى) وقوله (ولا يحسن اللهو أمثالى) .

وعلى هذا يكون (التكذيب الرافض) فى البيت التاسع منصباً على أمرين معا : الطلل ، وادعاء بسباسة أنه كبر وأصبح عاجزاً .

وتمثل قيم المخالفة العنصر الأساسى فى التركيب ؛ فالشاعر يبدأ بتحية الطلل والدعاء له ، ثم ينتقل فى حركة عكسية - بالاستفهام السالب - إلى التعبير عن عبثية التحية والدعاء وأنهما بلا فائدة ، ويستمر تأثير هذا الاستفهام السلبى - دلاليا - على البيت الثانى ، والثالث ، مع جعل أداة الاستفهام أحد ركنى (القصر) ، تأكيداً لرفض الطلل بسطوة هذه الاستفهامات المتابعة .

ويبرز التكرار منبها أسلوبياً يفيد الرفض أيضاً فى (هل يعمن) ؛ ويؤكد كل ذلك سطوة الحاضر من خلال عدة تعبيرات (سعيد مخلد) ، (قليل الهموم) ، (ما يبيت

بأوجال) ، (لا تزال) ، (لاتزال) ، (اليوم) .

وبملاحظة حركة الأفعال فى الأبيات وأبعادها الزمانية تتبلور عملية الصراع بين الماضى والحاضر ؛ فقد بدأت الحركة بفعل أمر (عم) ، أحدث نوعاً من الاتصال بين الشاعر وبين الطلل ، مع اختزال هذا الاتصال باختيار صيغة الأمر التى تتضمن الفاعل فى داخلها فلا تسمح له بالظهور . ويتم التواصل فى لحظة مقصودة زمنياً (الصباح) بوصفه ممثلاً لقيمة تقابلية مع (العصر الخالى) .

وإذا كان (الأمر) قد أبرز لحظة حضور مشرقة ، فإن العمق الزمنى للفعل (كان)كاد أن يغطى هذا الحضور ، حتى صار (يعمن) فى مقابلة (كان) بمثابة ثنائية ضدية تؤكد ما قلناه عن صراع الزمنين .

وتستمر سطوة (كان) إلى البيت الثالث ، حتى إذا ما ضعف تأثيرها أعادها الشاعر مرة أخرى مجدداً لسطوتها ، ومعمقاً لتأثيرها على ما يليها من أفعال ، برغم أنها - من حيث المواضعة - أفعال مضارعة (تحسب - تحسب) فى البيتين الخامس والسادس .وتستمر هذه الحركة العجيبة للأفعال إلى البيت الثامن ، حيث ينتقل الماضى إلى الحاضر بإعادة (ألا) فى بدايته ، إيذانا بتوحد الطلل مع الشاعر ، ثم يربط بين الفعل (زعمت) و (اليوم) ، وبين (كبرت) و (لا يحسن) ، ليكون الناتج أن ما صدق على الطلل من الضعف والتحلل لا يصدق على الشاعر .

ثم يأتى البيت التاسع فاصلا يحسم طبيعة الصراع ، فينتقل الشاعر من الحديث غير المباشر بالغياب فى البيت الثامن ، إلى الحديث المباشر فى البيت التاسع (بالالتفات) فينزوى الماضى مع الفعل (كذبتِ) ، وينتصر الحاضر مع أفعال المضارعة (أصبى وأمنع) ، وتبدو قوة الفعلين فى احتوائهما - بالصيغة - على فاعلهما على نحو يؤكد انفصال الشاعر عن الطلل مرة أخرى ، وانسحاب الطلل إلى الماضى ، واستمرار الشاعر مع الحاضر . ولا شك أن امرأ القيس يعد أبرز الشعراء وقوفا على الطلل والتأمل فيه ؛ وهو فى وقوفه لم ينظر إلى الجدران المتهدمة وصفاً لها ، وإنما رأى فيها انعكاسا للحظة من لحظات العمر ، إن لم نقل إنه رأى فيها لحظة العمر ذاتها . ويبدو أن الشعراء - بعده - رأوا فى الوقوف على الطلل نموذجا ، أو منبها يستعيدون من خلاله أخص تجاربهم الذاتية ، التى تتصل فى حقيقتها بمشكلة الإنسان الأبدية فى الصراع بين الخلود والفناء ، وبمعنى آخر بين الموت والحياة .

والملاحظ أن معظم الدراسات التى قامت حول موقف الشاعر من الطلل كان منطلقها كون الطلل يمثل قيمة فنية ، بوصفه مقابلاً للذات الواقفة ، مع أن الذى نتصوره فى هذا المجال أن هذا الوقوف يمثل اتحاد الذات والموضوع فى لحظة تأملية شبيهة بموقف الصوفى الذى يؤثر العزلة ، ويوغل فى الرؤية ، فتتوحد ذاته بالكمال المطلق حتى يصيح قائلا : (أنا هو وهو أنا) .

وهذا التوحد بين الذات والموضوع هو الذى يجعل من الشاعر صاحب فلسفة ، بجانب كونه صاحب عاطفة ، فيصبح معلنا أن الذكرى أقوى من الموت ، ولكن الزمن أقوى منهما معا . وهذا الإدراك العجيب قد عبر عنه يوماً ما جرير فى قوله :

أنا الدهر يفنى الموت والدهر خالد
فجئنى بمثل الدهر شيئا يطاوله

والواقع أن الشاعر الطللى ما كان يعنيه كثيرا رصد الأسباب التى أدت إلى تحول الديار العامرة إلى أطلال إلا بحسبانها عملية باطنية تعطيه نوعا من الراحة والطمأنينة ؛ إذ إن التحلل والفناء قد حل بغيره . ولما كان هذا الغير قد حوى فيما حوى جزءا من عمره ، فإن تشبثه يزداد بما بقى من هذا العمر ، حتى إنه ليضفى عليه كل ما افتقده منه مع الطلل ، قبل أن يذوى ويصبح أثرا بعد عين .

بل أكثر من ذلك ، ربما حاول الشاعر أن يضفى على لحظة وقوفه كثيرا مما لم يحققه فى تجربته السابقة مع الطلل ؛ وكأن ما حل بالديار إنما كان تمهيدا للحاضر ، أو تهيئة لحياة جديدة ، بتجارب متجددة ، أتم وأكمل ، حتى يعز على المعنى الطللى أن يقربها ويحيلها إلى صورته .

ويمكن استكشاف هذا الجانب من دلالة الوقوف على الطلل من خلال معلقة امرىء القيس :

١ - قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخول فَحَومل

٢ - فَتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يعف رسمها
لِما نسجتها من جنوب وشمأل

٣ - ترى بعر الآرام فى عرصاتها
وقيعانها كأنها حب فلفل

٤ - كأنى غداة البين يوم تحملوا
لدى سَمُرات الحى ناقف حنظل

٥ - وقوفا بها صحبى علىّ مطيهم
يقولون لا تهلك أسى وتجمل

٦ - وإن شفائى عَبْرة مهراقة
وهل عند رسم دارس من مَعوَّل

٧ - كدأبك من أم الحويرث قبلها
وجارتها أمّ الرباب بمأسل

٨ - إذا قــامــتــا تــضــوع الـمِــسْــك مــنــهــما
نسيم الصبا جاءت بريّا القَرَنْفُل(٩)

والمسلك التعبيرى ينطلق من فعل الأمر (قفا) الموجه إلى الذات ، والذى يدل فى موقعه على تخلخل المواضعة اللغوية ، من حيث كان الأصل أن يقول : (أقف) أو (نقف) ، لكنه استعان بوسيلة أسلوبية هى (التجريد) ليحدث بها انفصاماً بينه وبين الذات ، بحيث تصبح جزءا متمما للطلل ، تستدعى منه الوقوف والتأمل ثم البكاء . كما أن طبيعة الصياغة فى (الأمر) تعنى التنبه إلى شىء كان منسيا ، أو كان غائبا . وهذا يترتب عليه دلالة أساسية ، هى أن رفض الطلل شىء مفترض منذ البداية ، وأن الوقوف عنده عملية تحتاج إلى دوافع خفية يناسبها هذا التحول فى صيغة الخطاب عن طريق (التجريد) .

وجواب الأمر (نبك) يكوّن معه محورا دلاليا لزمن الحضور المقابل للزمن الماضى المتجسد فى تتابع الأسماء (منزل - سقط اللوى - الدخول - حومل - توضح - المقراة) .

وتزداد حدة الصراع بين الفناء والبقاء من خلال حركة الريح بأبعادها المكانية (جنوب/شمأل) ، وبأبعادها التأثيرية (لم يعف - نسجتها) . وأحيانا تطمسه وتستره عن النظر . وطبيعة التركيب فى قوله : (لم يعف) كانت معوانا على تأكيد هذا المضمون ، حيث فرغ الفعل من زمنه ، وخلص للماضى بإدخال (لم) عليه ليكون مقابلا لزمن الحاضر فى (نسجتها) ، الذى انسلخ من مضيه ليعبر فى موضعه الذى غرس فيه على تجدد حركة الرياح واستمراريتها . وتمتد طبيعة التقابل إلى البيت الثالث من خلال الفعل (ترى) بما فيه من دلالة على الحاضر المعاين ، وتجسد الماضى فى (بعر الآرام) . واختيار (البعد) هنا يشى بالميل إلى رفض الطلل والنفور منه ، حيث جعله الشاعر أبرز ملامح الفناء فيه .

وقد يفسر لنا سر هذا الموقف المدهش من امرىء القيس ، استخدامه لحرف الجر (من) فى البيت الأول ، الذى أفاد موضعه سبب الحزن والبكاء وأنه (من) الذكرى وليس (لها) أو (عليها) ؛ فأحزان الشاعر ترتد إلى نفسه ولا تتصل بالطلل إلا بوصفه مثيرا فحسب . ويأتى البيت الرابع بأسباب تحول الدار إلى طلل ، نتيجة لرحيل أصحابها عنها ، ليكون ذلك ختاما للحلقة الأولى من وقوفه . وتلعب الصورة التشبيهية دورا بارزا فى هذا الختام ، حيث جعلت من بكائه شيئا مصطنعا ، يعبر عن صورة البكاء ولا يدل على مضمونه ، ذلك أن ناقف الحنظل سوف تدمع عيناه ، سواء أكان حزينا أم غير حزين .

ومع الحركة الثانية فى هذا المطلع يأتى الشاعر فى البيت الخامس بالمصدر (وقوفا) منتصبا بالفعل (قفا) فى البيت الأول ، للدلالة على ترابط الحركتين . ويبدو (الوقوف) فى حقيقته عملية روتينية يقتضيها (واجب العزاء) ؛ ولذا جاء بالجار والمجرور (على مطيهم) ليجعل من هذا الوقوف لحظة عابرة يترتب عليها الدعوة إلى عدم الإكثار من الحزن والمبالغة فيه .

ومن هنا تتفق أمامنا الدلالة الأساسية التى تفرزها الصياغة ؛ وهى أن الفناء لم ينزل بالشاعر وإنما حل بسواه ؛ وليس هذا مدعاة للأسى بل الأرجح أنه مدعاة للراحة والطمأنينة .

والطبيعة الحوارية فى البيت الخامس من دعوته إلى الوقوف على الطلل الدارس ، ورد صحبته عليه بالابتعاد عما يسبب له الحزن والألم ، تؤكد عمق الإحساس الباطنى الذى يدعو الشاعر إلى هذه التجربة ، نجد تفسيره فى البيت السادس ، من أن الوقوف كان وسيلة (للشفاء) . وطبيعة التركيب جعلت من (شفائى) اسما (لإن) ، ليكتسب منها عمقا فى التأكيد ، ثم إضافته إلى ياء المتكلم ليؤكد خصوصية التجربة وبعدها الذاتى . بل إن البيت نفسه أوضح رفض الشاعر للطلل صراحة باستخدام أداة الاستفهام (هل) فى مطلع الشطرة الثانية ، مع تطويعها دلاليا لمقصد الشاعر ، فأخذت معنى (ليس) .

ويبدو أن الباقلانى لم يستطع استيعاب هذه الحقيقة من خلال البيت فعده مختلا ؛ لأن الشاعر قد جعل الدمع شافيا ، وعليه فلا حاجة به بعد ذلك إلى طلب حيلة أخرى ، وتحمُّل ومُعوِّل عند الرسوم(١٠) .

وتبدأ الحركة الثالثة فى هذا المطلع بتغيّر المسلك التعبيرى والعودة إلى (التجريد) مرة أخرى (كدأبك) ، ليكون ذلك وسيلته إلى انطلاقة يضيف فيها إلى تجربة الطلل تجربة أخرى أكثر حيوية ، وأدلّ على الاستمرارية ، وأبعد عن معنى الفناء والتحلل المتمثل فى الطلل .

وتبدو الصياغة فى البيت السابع بمثابة فاصل بين صورتين : صورة الطلل بزمنه المتحرك إلى وراء ؛ وصورة الشاعر بزمنه المتحرك إلى أمام . ولذا فرّغ البيت من صيغة الفعل وما فيه من دلالة على الزمن ، لتخلص الصياغة لبعدين جديدين هما : المكانية (جارتها - مأسل) ، والاسمية العَلَمية (أم الحويرث - الرباب) . وتوزيع المفردات على شطرى البيت يوسع دائرة الإيحاء ويعمقها ؛ ذلك أن توالى هذه الأسماء لم يفد مجرد التعبير عن مرموزها فحسب ، بل عبر عما وراء الرمز اللغوى من شحنات عاطفيه كانت حبيسة ثم انطلقت فى مواجهة الطلل .

ولا شك أن هناك مفارقة واضحة بين الحركة الأولى والحركة الثالثة ، من حيث كانت تجربة الطلل - فى الحركة الأولى - ذات نهاية مغلقة فى حين أخذت تجربة الشاعر - فى الحركة الثالثة - طبيعة الاستمرار الملىء بالحيوية . يؤكد ذلك نسق التركيب فى

البيت الثامن حيث سيطرت فيه (إذا) على ما بعدها فخلصته لمعنى الاستقبال ، برغم أن الأفعال الواردة بعدها ماضية الصيغة . ومعنى هذا أن الحاضر أصبح سيد الموقف فى مواجهة الطلل . وبمعنى آخر فإن العلاقة بين الحركتين تحولت إلى طبيعة جدلية بين السلب والإيجاب . وكأنما يعلن امرؤ القيس تحديه سافراً أمام الطلل ، قائلا له : أنت العجز وأنا القدرة ، وأنت الموت وأنا الحياة .

واضح إذن أن المغامرة العاطفية كانت تأكيدا لإقبال الشاعر على الحياة وحرصه على متعها ، وأن هذه المغامرة كانت وسيلة فنية يصور من خلالها إحساسه الأصيل تجاه الطلل .

وليس الأمر مقصورا على المغامرة العاطفية وحدها ، بل إن بعض تجارب الشاعر التى يثيرها الوقوف على الطلل قد تكون منبتة الصلة عن المغامرة العاطفية ، بأن يندفع الشاعر بكل طاقته ورغبته فى الحياة إلى رحلة طويلة على ظهر ناقة قوية إلى حيث الخصب والنماء . وهذه الرحلة لا يستطيع المعنى الطلل أن يقترب منها أو يسيطر عليها .

ويمكن أن نستكشف هذه الصورة فى قول امرىء القيس :

١ - غشيت ديار الحى بالبَكَرَات
فَعَارمةٍ فبرقة العِيَرَات

٢ - فَغَولٍ فَحِليْتٍ فأكناف مَنْعِجٍ
إلى عاقلٍ فالجُبِّ ذى الأَمَرَات

٣ - ظَلِلتُ ردائى فوق رأسى قاعدا
أعد الحصى ما تنقضى عَبَراتى

٤ - أعِنّى على التّهمام والذّكَرات
يبتن على ذى الهم معتكرات

٥ - بليل التمامِ أو وصلن بمثله
مقايسةً أيامها نكرات

٦ - كأنى وردفَ القراب ونمرقى
على ظهر عيْرٍ وارد الخبِرَات

٧ - أرنَّ على حُقْبٍ حيالٍ طَروقة
كذود الأجير الأربع الأشرات

٨ - عنيف بتجميع الضرائر فاحش
شتيمٍ كذَلْقِ الزُّجِّ ذى ذَمَرات

٩ - ويأكلن بُهْمَى جعدةً حبشيةً
ويشربن برد الماء فى السَّبَرات

١٠ - فأوردها ماء قليلا أنيسه
يحاذرن عمراً صاحب القُتُرات(١١)

وطبيعة الدلالة فى الأبيات تتمحور فى دائرتين دلاليتين ؛ تمتد الأولى إلى البيت الخامس ؛ وتمتد الثانية إلى العاشر .

والبعد التعبيرى فى الدائرتين يقوم على اختزال الوقوف الطللى فى حيز لغوى ضيق من خلال البيتين الأول والثانى ، وتبرز (الفاء) فيهما قيمة تعبيرية تسرع بحركة التذكر وتتابعها بحيث يتناسب ضيق الحيز اللغوى مع الأهمية التى يعطيها الشاعر للطلل . وربما كان هذا الاختزال وسيلة إلى انطلاقة سريعة - بعيدا عن رمز الفناء والموت - فوق ناقة قوية تجسد عملية تَسييد الحاضر ، بوصفه المقابل الموضوعى للوقوف الطللى . وأساس هذه الانطلاقة هو الرغبة فى الخلاص من إطار الزمن المرفوض ، عن طريق مغامرة الرحلة ، لا عن طريق مغامرة الحب والمرأة .

وبرغم تتابع الأسماء فى البيتين الأول والثانى نجد أنها وقعت تحت سيطرة الزمن الماضى المنبثق من (غشيت) بما فيه من دلالة على الانتشار . ثم يصطدم هذا البعد الزمنى بلحظة الحاضر التى تبلورت فى مطلع البيت الثالث من خلال (ظللت) ؛ وهو فعل مدهش فى موقعه ، مُفرغ من الدلالة على الحدث ، خالص للبعد الزمنى فحسب . ثم إن هذا البعد الزمنى - الماضى صرفيا - قد تحول بطبيعة الدلالة السياقية إلى الامتداد الأفقى ، وصولا إلى الحاضر المتمثل فى الفعلين (أعد) ، (ما تنقضى) . ورفض امرىء القيس للطلل يمكن إدراكه إذا ربطنا (غشيت) - بحركته الممتدة أفقيا - بطبيعة التركيب فى البيت الثالث ، التى استحالت فيه الحركة إلى وضع رأسى أقرب للسكون منه للحركة ، أو هى حركة سالبة ، فى مقابل الحركة الإيجابية فى البيتين الأول والثانى ، حيث انشغل الشاعر عن الطلل ، أو انصرف عنه إلى اهتمامات أخرى لا نهائية فى مضمونها (عد الحصى) ، (ما تنقضى عبراتى) .

وإذا كانت الأبيات الثالث والرابع والخامس تمثل رفضا سلبيا للطلل ، فإن الأبيات التالية عليها كانت تجسيدا للرفض الإيجابى بالانطلاق فى رحلة الحياة ، حيث الخصب والنماء . ولعلنا نلحظ هذا التوتر التعبيرى فى المفارقة بين الحزن والهم فى الدائرة الأولى ، والمتعة والحيوية فى الدائرة الثانية . وقد تبع هذه المفارقة نوع من الإيقاع المميز ، الذى يميل إلى البطء فى الدائرة الأولى بغرس (الحركات الطويلة) الياء والألف ، بينما مالت الموسيقى فى الدائرة الثانية إلى نوع من السرعة من خلال إيقاع الألفاظ وتتابعها ، وما فيها من تقطيع زاده وضوحا تنوين أواخرها بشكل مكثف .

وربما لهذا جاءت (الفاء) وسيلة ربط فى البيت الأول الممثل لمطلع الدائرة الأولى ، لإفادة الترتيب والتتابع ، فى حين جاءت (الواو) فى مطلع الدائرة الثانية باعتبار إفادتها للجمع والتزامن .

وربما لهذا أيضا سيطر الامتداد الزمنى على تتابع الأسماء فى البيت الأول بوقوعها فى حلقة (غشيت) فى مقابل تفريغ البيت

السادس من صيغة الفعل لتكون انطلاقة الشاعر بعيدة عن قيود الزمن الرامز إلى الضعف والفناء .

ومن اللافت أن الشاعر الطللى لم يلجأ فى رسم الصورة المجازية إلى تقديم الطلل فى شكل جثة هامدة ؛ وربما كان ذلك بدافع داخلى ، من حيث رأينا أن هذا الشاعر يسقط فى الطلل بعضاً منه ؛ فإنزال الموت به معناه موت هذا الجزء الذى أسقطه . ومن هنا كانت الصورة المركبة أقرب ما تكون إلى هيئة عجوز طعن فى السن حتى تقطعت أوصاله ، وتداعت أركانه ، وعَمُقَتْ خطوط الزمن فى وجهه حتى كادت ملامحه تتلاشى أو تتغير .

ولم تعد هذه الصورة نتاجا فرديا بقدر ما أصبحت تمثل نتاجا جماعيا ألفه الشعراء القدامى وأفرغوا فيه جانبا من قدراتهم الإبداعية . وبفضل هذه الجماعية اكتسب الوقوف على الطلل احترام اللاحق للسابق ، حتى استحال الأمر إلى شىء شبيه بما يكنه الناس من احترام وتقديس للموتى من الأولياء والصالحين ، واعتقادهم أنهم ما زالوا مؤثرين حتى بعد موتهم .

وصورة الطلل العجوز وفيرة عند امرىء القيس . بحيث يظل دائما لهذا الطلل وجود جزئى فى كل مطالعه ، وإن اختلفت الصورة من قصيدة إلى أخرى ؛ ومنها مثلا :

١ - لمن طلل أبصرته فشجانى
كخط زبور فى عسيب يمانى

٢ - ديار لهند والربابِ وفَرْتَنا
ليالينا بالنعف من بدلان

٣ - ليالى يدعوننى الهوى فأجيبه
وأعين من أهوى إلىّ روَان

٤ - وإن أمس مكروبا فيارب بهمةٍ
كشفْتُ إذا ماأسود وجه الجبان

٥ - وإن أمس مكروبا فيارب قينة
منعمة أعملتها بكران

٦ - لها مزهِر يعلو الخميس بصوته
أجشُ إذا ماحركته اليدان

٧ - وإن أمس مكروبا فيارب غارة
شهدت على أقبَّ رخوِ اللَّبان

والمسلك التعبيرى يعتمد - بداية - على تحاور داخلى تعززه أداة الاستفهام (من) المفرغة من دلالتها الأصلية إلى دلالة بديلة هى الإنكار ، مع وصلها بحرف الجر (لـ) ليكون لهذا التركيب دلالة عجيبة مفادها نفى نسبة الطلل إلى الشاعر ، وتمتد سطوة هذا الاستفهام الإنكارى إلى (طلل) الذى جاء (منكّرا) ليكون الناتج رفض الشاعر له .

وتأكيدا لهذا المعنى يأتى (الشجن) مرتبا على الإبصار لا على وجود الطلل فى ذاته ؛ فكأن هذا (الشجن) صادر من الذات وراجع إليها فى آن واحد .

وتتفرد الصورة التشبيهية - فى البيت الأول - بتدقيق التكوين الشكلى للطلل الذى تاهت معالمه وتغضنت قسماته حتى لم يعد يُرى منه إلا مايمكن رؤ يته من حروف خطّت فى عسيب يمانى . فسمات الشيخوخة وعلاماتها أقرب - هنا - من سمات الموت وملامحه .

وبرغم أن الأبيات الثلاثة الأولى تكون الحركة الأولى فى هذه الأبيات ، نجد أن الشاعر قد جعل من صياغتها صورة تقابلية ، يقف فى أحد جانبيها الطلل شاحبا هزيلا منكرا ، ويقف هو فى الجانب الآخر قويا مرغوبا لايتحول النظر عنه

وكما هى عادة امرىء القيس نجده يسرع بحركة التذكر فيؤثر نسق الحذف فى مطلع البيت الثانى ، ثم يزرع (و) بين الأسماء تأكيدا لهذا المعنى . وبرغم أن البيت الثالث ينتمى - دلاليا - إلى الطلل فقد آثر فيه استخدام (المضارع) لاتصاله بتجربة الحب . فى مقابل (الماضى) المغروس فى البيت الأول (أبصرته) ، (فشجانى) .

وكما آثر الشاعر نسق (الاختزال) فى الحركة الأولى ، آثر نسق (الذكر) و (التكرار) فى الحركة الثانية ؛ وهو تكرار يأخذ شكلا رأسيا (إن أمس) تعميقا لأثره الدلالى ، مع استخدام أداة الشرط (إن) بما تحويه من خاصية الاستبعاد ، رفضا (لمساء الكرب) الذى يصنع مع مقابله ثنائية ضدية بارزة (كشف المبهمات) ، (التمتع بغناء القينات) ، (شهود الغارات) .

والنظر إلى الحيز المكانى الذى شغلته حركة الطلل وحركة الحياة المتدفقة ، يؤكد أن الحركة الأولى أصبحت شيئا هامشيا بعيدا عن كون الشاعر الحقيقى ، وأصبح دورها مقصورا على التمهيد للحركة الثانية .

ولو تقدمنا فى قراءة هذه القصيدة إلى البيت الثالث عشر فسوف نجد إعلانا مباشرا عن جوهرية الوقوف الطلل ، وأنه ليس سوى وسيلة إلى حياة جديدة تناقض مافى الطلل من طبيعة التحلل والفناء :

١٣- تمتع من الدنيا فإنك فانٍ
من النشوات والنساء الحسان

ويلفتنا أن الصياغة فى مفتتح البيت معتمدة على المنبه الأسلوبى نفسه الذى آثره الشاعر كثيرا فى وقوفه على الطلل ، وهو (التجريد) ، باستخدام الأمر (تمتع) ، الذى يأتى بعده الجار والمجرور (من الدنيا) فى موقع المفعول به ، مع إشباع (من) بمعنى

(ب) ، لتتداخل دلالة الابتداء بالملابسة ، فتتكشف عملية التمتع خارجيا وداخليا ، ثم تتكرر (من) فى الشطرة الثانية لربط المتعة ببيان نوعيتها ؛ ويكون ذلك كله كونا مقابلا لكون الفناء (فإنك فان) الذى يتوافق مع طبيعة الطلل ، الذى أشجاه وأحزنه فى البيت الأول .

ولاشك أن هذا الإحساس لدى امرىء القيس - كما هو عند غيره - يمكن أن نعود به إلى بعض المخلفات القديمة فى الذاكرة الإنسانية عن الموت والفناء ، وكيف أن الإنسان تحايل على هذه المخلفات لكى يتقبل الموت بوصفه حقيقة ، ولكنه رفض أن يكون نهاية للحياة ، فساد الاعتقاد (بالعودة الخالدة)[١٣] . ويمكن أن نعود به كذلك إلى ماترسب من أبعاد نفسية عن موت الأب الذى يعيد إلى الابن الإحساس برجولته وفتوته (ومن هنا كان وقوفه متأملا لحظة الفناء دافعا إلى لحظة الحياة) ؛ ولكن هذا الانطلاق إلى الحياة يخالطه - بلاشك - نوع من الإحساس بالوحدة والغربة ، يثير فى نفس الشاعر الرغبة فى مزيد من الانغماس فى متع الحياة ، حتى تستحيل لحظة الفناء إلى لحظة حياة بكل ماتحويه الكلمة من مضمون . فكأن الموت كان دعامة للحياة ، وانطلاقا فى رحابها الواسعة . وأصبح الأدب وسيلة لمواجهة الموت بالدخول فى تجارب الحياة التى نخرج منها سالمين دون أن نصاب منها بأى أذى[١٤] .

وليس غريبا إذن أن ينتهى الشاعر من وقوفه على الطلل إلى حديث الحب واللهو ؛ فهذا السلوك يمثل استمرارية حقيقية لحركة المعنى فى القصيدة ، وإن بدا لنا أن هناك انفصالا من حيث الشكل الخارجى للصياغة .

وامرؤ القيس فى هذا النمط من الأداء كان أصدق من وقفوا على الطلل ، وعبر فى هذا الوقوف عن أعمق المعانى الإنسانية من خلال تجربته الخاصة .

ومن العجيب فى موقف هذا الشاعر أنه كان يسقط على الطلل جزءا من ذاته - كما أوضحنا - ثم يقوم برفض الطلل وما أسقط عليه . لكنه أحيانا كان يقوم بعكس هذا الموقف ، بأن يجعل الطلل هو الرافض للذات ، وهو بذلك يحقق هدفا مزدوجا ، يتمثل فى رفضه للطلل إيجابا ، ثم رفضه سلبا من خلال رفض الطلل له .

يقول امرؤ القيس :

١ - ألما على الربع القديم بعسعسا
كأنى أنادى أو أكلم أخرسا
٢ - فلو أن أهل الدار فيها كعهدنا
وجدت مقيلا عندهم ومُعَرَّسا
٣ - فلا تنكرونى إننى أنا ذاكُمُ
ليالى حلَّ الحىُّ غَوْلا فألعسا
٤ - تأوّبنى دائى القديم فغلّسا
أحاذر أن يرتد دائى فأنكسا
٥ - فإما تَرَيْنى لا أغمِّضُ ساعة
من الليل إلا أن أُكِبَّ فأنعَسَا
٦ - فيارب مكروب كررتُ وراءه
وطاعنت عنه الخيل حتى تَنَفَّسا
٧ - ويارب يوم قد أروحُ مُرجَّلا
حبيبا إلى البيض الكواعب أمْلَسا
٨ - يُرَعْنَ إلى صوتى إذا ماسمعنه
كما ترعوى عَيْطٌ إلى صوت أعيسا
٩ - أراهُنَّ لايحببن من قل ماله
ولامن رأين الشيب فيه وقَوَّسا
١٠- وماخلت تبريح الحياة كما أرى
تضيق ذراعى أن أقوم فألْبَسَا[١٥]

ويظل المسلك التعبيرى - أيضا - متميزا بخاصية (التجريد) عن طريق فعل الأمر ، حتى لكأنها أصبحت لازمة أسلوبية من لوازم امرىء القيس ، لها دلالتها الخطيرة . ذلك أن الشاعر - عن طريقها - يريد أن يضع نفسه فى موقف محايد بين الذات والطلل ؛ وهما المكونان الأساسيان لمقدماته الطللية كلها .

لكن هذا الحياد المتوهم مايلبث أن يتلاشى عندما تعمل الصياغة على إبراز الذات وتغليب وجودها على وجود الطلل ، فقد جاءت صيغة الأمر على صورة المثنى (ألما) . وألف التثنية هنا - كما يرى بعض الشارحين - تفيد الدلالة على الرغبة فى تكرار الصيغة ، وكأنه أراد أن يقول : (ألمّ ألمّ) على حد قوله تعالى : (قال رب ارجعون) ؛ قال أبو عثمان المازنى المراد منه : (أرجعنى أرجعنى)[١٦] . وتكرار الصيغة و إفرادها يجعل الذات مكرهة على هذا (الإلمام) ، بالإضافة إلى مافى الفعل ذاته من دلالة على الزيارة السريعة الخاطفة ، تجعل الجملة الواقعة فى حيز الأمر (على الربع القديم بعسعسا) شيئا هامشيا بالنسبة للشاعر .

وتعود الذات إلى سيطرتها على المعنى فى الشطرة الثانية عن طريق تعديل الصياغة بوسيلة تعبيرية أخرى هى (الالتفات) من الخطاب إلى التكلم ، ثم الانتقال من صيغة المثنى إلى صيغة المفرد ، لكى ينزوى الطلل فى كلمة واحدة (أخرسا) ، التى تلتقى مع ماقبلها (أكلم) ، فى مفارقة تضع الذات والطلل فى مواجهة بارزة .

وتتأكد طبيعة المفارقة عند مواجهة البيت الأول بالثانى . فإذا كان الفعل (ألما) قد سيطر على البيت الأول بطابعه الحضورى ،

فإن (لو) فى البيت الثانى كان لها سيطرتها فخلصته للماضى ، وصرفت معناه إلى الامتناع على نحو أضعف حضور الطلل ، توافقا مع وصفه (بالخرس) فى البيت الأول .

ويعود الشاعر إلى (زمن الحضور) من خلال (صورة الأمر) فى الفعل المضارع (تنكرونى) ، المقترن بأداة النهى (لا) ، مع تحويل الرفض فى خط عكسى من الطلل إلى الشاعر على هذا الوجه :

رفض

الشاعر <-------------- الطلل

الشاعر --------------> الطلل

رفض

فهو رفض مكثف ، يجعل الذات والطلل فى مواجهة سافرة ، مع المحافظة على خواص الذات وتميزها فى هذه المواجهة بترديد دوالها اللغوية ، الياء فى (لا تنكرونى) ، فالياء فى (إننى) ، فالضمير البارز (أنا) ، فكم فى (ذاكم) . وبهذا تتبلور طبيعة الرفض وتسيطر على الأداء اللغوى . ورفض الذات نابع من وجود غالب وقدرة على ممارسة الحياة فى كل مكان وكل زمان . والامتداد المكانى والزمانى يأتى من طبيعة التقابل بين المشتقين (مقيلاً ومعرساً) باحتوائها على البعد المكانى من خاصية الصياغة ، وباحتوائها على البعد الزمانى من المواضعة على دلالتها على منتصف النهار وآخر الليل .

أما رفض الطلل فهو نابع من العجز وعدم القدرة على التمييز (تنكرونى) ؛ وهو عجز يضاف إلى ما فى البيت الأول من وصفه (بالخرس) ، فتستحيل صورة الطلل إلى عجوز تناوبته عوامل الضعف والتحلل حتى وصلت به إلى تلك الحال .

ويمثل البيت الرابع بداية حركة ثانية تتفتق صياغتها عن عملية توحد بين الشاعر والطلل ، لكنه توحد موقوت تواجهه مقاومة صلبة من خلال التصارع بين الفعلين (تأوبنى) و (أحاذر) . ويتغلب (التوحد) فى البيت الخامس فى صورة القلق والسهر ، ليكون ذلك وسيلة إلى الحركة الثالثة ، بما فيها من تغلب على كل عوامل الضعف ، وبما فيها من قدرة على المغامرة العاطفية بلا حدود ؛ أو بمعنى آخر تخلص الذات من الملامح الطللية التى تسربت إليها من طبيعة التوحد بينهما .

وما أن نصل إلى البيتين التاسع والعاشر حتى تبرز أمامنا الأسباب الحقيقية لرفض الطلل ، مع توافق مدهش من حيث كان رفض النساء منصباً على من وصل إليه المشيب وما يترتب عليه من عجز وضعف (قوسا) ، (تضيق ذراعى أن أقوم فألبسا) . وربما آثر الشاعر حديث (الغياب) فى البيت التاسع لكى تنصرف صفات العجز المادى والمعنوى إلى غير الذات ، فى حين تتحول الصياغة فى البيت العاشر إلى (التكلم) ليكون النفى إيجابياً مباشراً ، حتى لو كان العجز شيئاً فى حيز التخيل والوهم .

وليس هناك انقطاع بين تجربة الطلل - كما مرت علينا فى النماذج السابقة - وتجارب أخرى مماثلة ، سابقة أو مزامنة أو لاحقة . إننا نلحظ نوعا من التوافق مصدره حالة التذكر التى يعيشها الشاعر فى مواجهة الطلل ، والتى تمتزج أحياناً بحالة فقدان الذاكرة . والحالة الأخيرة غالباً ما تكون موقوتة ، تعود بعدها الذات إلى حالة الصحو والتنبه ، وتستجمع فيها ما اختزنته من خاصة تجاربها ، بالإضافة إلى ما اختزنته من تجارب الآخرين الشبيهة بتجربتها هى ، فتصب كل ذلك فى قوالب فنية ذات تكوين ثابت . وهذه القوالب تتبدى أمامنا من وجهين :

أحدهما : يذكرنا بقابلية الإنسان للموضوع التكرارى النمطى ، أو بمعنى آخر رغبته الشديدة فى أن يكون راويا أكثر من أن يكون مستمعاً . وهذا يتناسب مع استعارته لكثير من الذكريات القديمة فى شكل فنى استرجاعى .

أما الآخر : فإنه يتيح لنا التفكير فى معايير الإبداع الشعرى وإمكان إفراغه فى قوالب ذات نماذج مسبقة . وعلى هذا النحو تصبح تفسيرات ابن قتيبة ومن حذا حذوه مقبولة - إلى حد ما - بالنسبة للوجه الاسترجاعى فى التجربة .

وأعتقد أن امرأ القيس كان يمتلك قدرة عجيبة على تحريك تجاربه فى هذا الاتجاه ، الذى أمكنه من خلاله أن يضيف إلى تجربته بعض التجارب السابقة عليه - على الأقل فى قالبها الفنى - حتى ليمكننا القول إن الماضى - عنده - لا يكف عن الحضور أبدا فى المحتوى الداخلى أو القالب الشكلى .

يقول امرؤ القيس :

١ - لمن الديارُ غشيتُها بسُحام ... فَعَمايتَينْ فَهضْب ذى أقدام

٢ - فصفا الأطيط فصاحَتينْ فغاضِرٍ ... تمشى النعاج بها مع الآرام

٣ - ديارُ هندٍ والربابِ وفرْتَنى ... ولميسَ قبل حوادث الأيام

٤ - عوجا على الطلل المحيل لعلنا ... نبكى الديار كما بكى ابن خِذام

وتتبدى فى هذه المقدمة لحظة فقدان الذاكرة الموقوتة من خلال هذا الاستفهام المحُوَّر (لمن الديار) ، وتمتد هذه اللحظة على مساحة الصياغة فى البيتين الأول والثانى ، برغم محاولة الشاعر

إنعاش حاسة التذكر بتكرار الأسماء (سحام - عمامتين - هضب - صفا الأطيط - صاحتين - غاضر) .

ويلعب البعد المكانى لترتيب الصياغة دوراً أساسياً فى إفراز الدلالة ، حيث قصد الشاعر أن يكون للحاضر سيطرته الأولية ، فقدم (التساؤل) على ما بعده من تراكيب تنصرف جملة إلى الماضى من خلال سيطرة (غشيتها) عليها ، لتبرز أمامنا طبيعة الصراع بين الزمنين حادة عنيفة .

وتأتى حالة التنبه السريع مع مطلع البيت الثالث بالاعتماد على خاصية الحذف فى (ديار المحذوفة المبتدأ) ؛ وكأنما يخشى الشاعر أن تفلت منه هذه اللحظة الأثيرة . ومن هنا نلحظ تحول الحروف الرابطة من (الفاء) فى البيتين الأول والثانى إلى (الواو) فى الثالث إسراعاً بحركة التذكر وتجميعا لعناصرها .

ويعود الشاعر - فى البيت الرابع - إلى خاصته الأسلوبية المميزة (التجريد) من خلال فعل الأمر (عوجا) ، وكأننا أصبحنا بإزاء مطلعين لا مطلع واحد .

الأول : كان ممثلا للماضى الذى لا يكف عن الحضور .

الثانى : كان ممثلا لعملية استرجاع للقالب الفنى الذى سبقه به (بن خذام)[١٧] . ويدهشنا من نسق الصياغة وخواصها أنه يأخذ خطا معاكسا لحركة المعنى . فالشاعر فى البيت الأول عرف (الديار) برغم أن السياق كان يستدعى تنكيرها ، وكأنه يقول لنفسه : كان يجب أن تعرف هذه الديار بعد أن (غشيتها) وتلبست بها ؛ أى أن هناك نوعاً من استبطاء الذاكرة فى استرجاع الماضى . ثم نجد (ديار) منكرة فى البيت الثالث ، أى بعد لحظة التذكر ، وكأنه يقول لنفسه - أيضا - يجب نسيان هذا الماضى ورفضه ؛ فقد انقطعت به أسباب الحياة ، وأصبح فى زمن لا يستأهل إلا (واجب العزاء) .

ويدهشنا أيضاً أن الشاعر - بعد البيت الرابع - يستمر فى عرض تجربته الطللية بصورتها الكاملة ، ومحاورها الدلالية المتعددة ، فيقول :

٥ - دار لهم إذ هم لأهلك جيرة
إذ تستبيك بواضح بسّام
٦ - أوَ ما ترى أظعانهنّ بواكراً
كالنخل من شوكان حين صِرام
٧ - حُورٌ تُعلَّل بالعبير جُلُودَها
بيض الوجوه نواعم الأجسام
٨ - فَظَلِلْتُ فى دِمن الدّيار كأننى
نشوانُ باكره صَبوح مُدام

٩ - أُنُف كلون دم الغزال مُعتق
من خمر عَانَةَ أو كُروم شَبام
١٠- وكأن شاربها أصاب لسانه
مُومٌ يخالط جسمَه بسقام

ويتبدى فى الأبيات امتداد لحظة الإفاقة مع اكتسابها أعماقاً جديدة بذكر الرحيل المجسَّد بعناصر المحسوسات من الحركة واللون والصوت والرائحة ، مع تغليف هذه الصورة بزمن الحضور فى (تستبيك) ، (ترى) ، (تعلل) .

وتتفتق الصياغة عن إفراز دلالى بارز فى التقابل بين قيود الماضى بذكرياته الملحة ، والرغبة فى التحرر والانطلاق .

وتتمثل حلقة الماضى محكمة فى البيت الثامن حيث تقف الذات فى حالة استسلامية لا دور لها سوى تقبل الأثر الصادر من الطلل . وتصل الحلقة إلى قمة إحكامها فى البيت العاشر، مع فقدان القدرة على الكلام والحركة ، وإذا بالبيت الحادى عشر يأتى بانطلاقه عنيفة فوق ناقة قوية ، هروبا من حصار الزمن حول الطلل :

١١- وجْدة نَشَّأْتُها فتكمّشت
رتْكَ النّعامة فى طريق حسام[١٨]

لعلنا ندرك الآن أن الطلل كان رسالة تهديد وإنذار للشاعر ، وأن اهتمامه به كان مستمداً من كون هذا الطلل معادلا مساوياً لمرحلة الشيخوخة والضعف ؛ فهو يذكره بذاته أكثر مما يذكره بأصحابه الراحلين عنه . ولأنه يدرك بعمق استحالة عودة الأطلال إلى صورتها الأولى ، لم يبق أمامه إلا أن يريح النفس بأن الموت مازال بعيداً عنه ، وما عليه إلا أن يواصل الحياة ، ويطلق لها العنان قفزاً فوق دائرة الزمن التى أغلقت حول الطلل . وبهذا يحدث نوع من التعادل بين المخلفات النفسية القديمة والحقيقة التى يمر بها الشاعر ويعيشها فى كل لحظة كلما مرت به ذكرى قديمة ، أو مرّ هو على هذه الذكرى . ولا شك أننا نلحظ تناسقاً ممتداً فى موقف الشاعر من الطلل على مستوى الصياغة ، وعلى مستوى الدلالة ، بحيث بدت علاقته به علاقة سلب فى مجملها ، فى مقابل إيجابية الذات الشاعرة التى تمثل عالماً مركزى الأهمية ، فى مقابل عالم الطلل الممثل للضعف والفناء .

ولا تكاد تخلو مقدمة طللية عند امرىء القيس من هذه المحاور الدلالية على نحو جعل منها صورة عميقة لطبيعة الصياغة الفنية ، وما يتوافر فيها من بنية جمالية لا يمكن اكتشافها أو اكتناه مكوناتها إلا بالكشف عن النظام الذى يسيطر عليها وينسق منبهاتها التعبيرية .

الهوامش

(١) إعجاز القرآن : تحقيق السيد أحمد صقر - المعارف بمصر ١٩٦٣ : ١٥٨ .
(٢) الشعر والشعراء - تحقيق أحمد محمد شاكر - المعارف بمصر ١٩٦٧ : ٧٤/١ - ٧٦ .
(٣) العمدة - هندية بمصر ط ١ ، ١٩٢٥ : ١٥٠/١ .
(٤) الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية - د إبراهيم عبد الرحمن - الشباب سنة ١٩٧٩ : ٣٤٧ .
(٥) مجلة الشعر - العدد الثاني - فبراير سنة ١٩٦٤ .
(٦) دراسة الأدب العربي - القومية بالقاهرة : ٢٣٧ .
(٧) العمدة : ١٣٨/١ .
(٨) امرؤ القيس - حياته وشعره - دار كرم بدمشق : ١٠٣ - ١٠٧ .
(٩) امرؤ القيس ، حياته وشعره ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
(١٠) إعجاز القرآن : ١٦٢ .
(١١) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٣٦ - ٣٧ .
(١٢) امرؤ القيس ، سابق ، ص ١٤٤ .
(١٣) انظر : الحرب والحضارة والحب والموت : سيجموند فرويد - ترجمة د . عبد المنعم الحفني - مدبولي ١٩٧٧ : ٤٢ ، ٤٣ .
(١٤) السابق : ٣٨ .
(١٥) امرؤ القيس ، سابق ، ص ٧٠ - ٧١ .
(١٦) شرح المعلقات السبع - الزوزني - دار الجيل بلبنان ط ١٩٧٢،٢ : ٧ .
(١٧) روى أبو زيد القرشي أن ابن خذام هذا شاعر قديم ، وقد بكى في الدمن قبل امرىء القيس ، وأنه ذكره في شعره . جمهرة أشعار العرب - دار المسيرة ببيروت ١٩٧٨ : ٢٤ .
(١٨) امرؤ القيس ، سابق ، ١٣٥ - ١٣٧ .



التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد

دراسة تطبيقية

محمد صديق غيث

تقديم : هذه الصفحات ثمرة صحبة لبضعة من التراث ، تمثلت فى نص شعرى هو معلقة لبيد بن ربيعة العامرى الجاهلى ، ومعايشة حاولت أن ترعى جل نداءات النص ، وأن تصله - قدر الجهد - بما تستدعيه هذه النداءات من فكر العصر ؛ فمن خلال جدلية النص والعصر - مع وساطة النقد - يمكن للتراث أن ينتقل من وضعيته فى الماضى ليدخل فى الحاضر ، لعله - من بعد - يُهيب بالواقع ، من أجل نهوض يشارك فى خلق «الآن» .

وكما هو الحال فى الثمرة ، التى تشى بالشجرة ، وتشير إليها ، دون أن تعرضها أو تحملها ، سوف نقتصر على التحليل الدلالى الدرامى للنص ، دون أن نجعله مثقلا بالمصطلحات والمقولات والقواعد المنهجية ، ومعادلاتها وعملياتها الإجرائية ، إلا فيما ندر ؛ كما أننا لن نقدم الأسس والأصول النظرية للتطبيق العملى فى هذا التحليل ، ونرجىء هذا ليكون موضوع دراسة أخرى يجرى إعدادها .

«وكلنا نعرف ما الدراما ؛ فهى تعنى ، فى بساطة وإيجاز ، الصراع فى أى شكل من أشكاله» (١) ؛ والدراما ليست مقتصرة على الأدب المسرحى وحده ، وإنما هى تتحقق فى كل أثر أدبى ؛ إذ الدراما موقف أصلى فى الإدراك الجمالى للعالم (٢) .

وقد أعطى هذا التحليل مفهوم الدراما والصراع طابعا كليا يشمل العمل ومبدعه وناقده ، بحيث صار هذا الطابع الكلى سعيا مدققا ، يتأهب دائما لاستيعاب كل تفاعلات النص وتوتراته وعلاقاته الجدلية وجهاته الدلالية المختلفة . فاشترك النص ، والشعور الإبداعى ، والشعور النقدى ، فى حوار متداخل يعبر فيه كل طرف عن نفسه بتساوق متمازج ، أدى بها جميعا إلى تركيب واحد متماسك ، نريد أن نسميه التركيب الدرامى .

وفى هذا السياق أمكن الربط بين وجهات النظر والمناهج النقدية المختلفة ، فى تكامل ربما يحتاج إلى جهود مشتركة وإلى كثير من التمحيص والتأصيل ، ليكون نموذجا لذلك التكامل المأمول .

وهذه قصيدة يسلس قيادها ، وتنفتح رموزها ، إذا نحن دخلنا إليها من باب ملاحظة مافيها من دراما الحياة بجدلها وتوترها وأزمتها ؛ ذلك أن صراع الحياة مع عوامل الفناء ، هو الذى يحدو الشاعر ، فى هذه القصيدة ، إلى إقامة حوار بين كائناتها ؛ حوار يقوم على صور المفارقة ، كما يقوم على علاقات المماثلة ، يقوم على التصادم ، كما يقوم على التواؤم .

وهى تنقسم إلى قسمين كبيرين ، يشمل الأول منها الاثنين والخمسين بيتا الأولى ، ويشمل الثانى الأبيات التالية لها ، إلى نهاية القصيدة ، وعددها ستة وثلاثون بيتا . وهذان القسمان معا ينبعثان من موقف اختيار وجودى تحياه الذات العربية ، معبرا عنها فى هذه القصيدة على لسان لبيد . ويتمثل هذا الموقف فى الصيغة التالية : هل يواجه الفرد الجاهلى العالم ، ويحقق ذاته ، بوصفه موجودا ، منفردا ، مكتفيا بنفسه ؟ أو يلتحق «بكل» آصلَ فى الوجود ، يعول عليه ويواجه به أزمة الحياة ، ويجد فيه اكتماله ؟ . . وهـذا ما تجيب عنه القصيدة بقسميها ، حيث تطرح الإشكالية فى القسم الأول ، وتقدم الحل والجواب فى القسم الثانى .

١ - ١

وهذا مخطط بالوحدات المشكلة للقصيدة بقسميها : -

أولا - القسم الأول :

ويتكون من خمس وحدات مشكلة :

١) الأطلال : «دراما بعث الحياة» (الأبيات من ١ إلى ١١)
٢) رحيل نوار: «رحيل الحياة» (الأبيات من ١٢ إلى ١٩)
٣) الناقـــة : «آلة الزمان والرحلة» (الأبيات من ٢٠ إلى ٢٤)
٤) الأتـــان : «غربة الإنسان» (الأبيات من ٢٥ إلى ٣٥)
٥) البقـــرة : «مصير الإنسان» (الأبيات من ٣٦ إلى ٥٢)

ثانيا - القسم الثانى :

ويتكون من وحدتين :

١) الشاعر : «جدارة الإرادة الفردية» (الأبيات من ٥٣ إلى ٧٧)
٢) العشيرة: «الالتحاق بالجماعة» (الأبيات من ٧٨ إلى ٨٨)

١ - ٢

ويدور القسم الأول ، فى كل وحداته ، على توترين كلين متفاعلين ؛ الأول توتر الشاعر مع العالم ؛ والثانى صراع الحياة مع الفناء . ولا يحسم الصراع فى كلا التوترين طوال هذا القسم الممتد ، بل يبقى محتدما مفتوحا على الدوام ، متكررا فى كل وحداته ، ليؤكد أنه قانون الوجود فى رؤية لبيد ، ولتكون له وظيفة بنائية تكوينية أساسية فى القصيدة ، هى تـوليد القسم الثانى الذى يقيم التـوازن الجدلى لهـذا الصراع الكلى فى حياة العربى .

وسوف يقتصر تحليلنا على وحـدة الأطلال ، أولى وحـدات القسم الأول ، رعاية لحدود المقال ، ونستبقى سائر القصيدة لفرص تالية .

٢ -

الوحدة الأولى

« الأطلال : دراما بعث الحياة »

٢ - ١

تتكون وحدة الأطلال من حركتين :

الحركة الأولى :

(١) «عفت الديار ، محلها فمقامها
بمنى ، تأبد غولها فرجامها»
(٢) «فمدافع الريان عرى رسمها
خلقا ، كما ضمن الوحى سلامها»

٢ - ١ - ١

يرى الدكتور كمال أبو ديب أنه «على صعيد انفعالى صرف ، يتميز قسم الأطلال ، موضع الدراسة ، بالغياب المطلق منه [كذا !] لأى تعبير مشحونْ انفعاليا ، وتبرز الكلمة الانفعالية الأولى فى نهاية هذا القسم ، حيث يـوصف رحيل النساء . والكلمة التى تستخدم هنا ليست حادة الشحنة ؛ إذ إن الشاعر يقول ببساطة : شاقتك ظعن الحى . يلفت هذا الغياب النظر فورا ، ويثير حس الغرابة . . . »[٣] .

وهـذه نظرة تقضى على إمكانات دلالية أصلية ، وتعوق الانتباه والفهم لدوال تعبيرية متعددة ، تئول إلى قصدية الشعور ، فى النظر الفنمنولوجى ، وتفسر بفردية الشاعر والتعبير ، فى النظر الأسلوبى ، فضلا عن أن كل ما يمكن كشف دلالاته بالمنهج الأسطورى ، والأنثروبولوجى بعامة ، إنما تتغلغله مواقف انفعالية ، ذات كثافة وجدانية عميقة وقديمة[٤] .

وحينما لا يضع كمال أبو ديب يده إلا على تعبير « شاقتك » ، من حيث هو - فى نظره - التعبير الانفعالى الوحيد ، (الذى يقع فى الحقيقة خارج قسم الأطلال !) ؛ ومن حيث هو - أيضاً - كلمة بسيطة ليست حادة الشحنة ؛ فـإن هذا يشير إلى مفهوم تجريبى كمى للانفعـال ، يعول عـلى ظاهـره الخارجى ، دون ماهيته ، ودلالته الوجودية الكلية ، فى حين « ينبغى ألا نستخبر الشعـور من خـارج »[٥] ، وألا نسلخ الانفعال عن مجموع الشعور ، إذ « الانفعال يدل على الشعور كله على نحو خاص به ، أو هو يدل على الواقع الإنسانى برمته »[٦] ، من حيث هو صورة منظمة مترابطة من صور الوجود الإنسانى ، أو « نسق منظم من وسائل ترمى إلى غاية »[٧] ، هى « تغيير العالم »[٨] .

وإذا وجهتنا هذه الأنحاء الوجودية لـلانفعال ، فى دراستنا للنص ؛ أخصبته ، وجنبت فهمنا زلات الجزئية والعرضية والتفكك ؛ بخاصة حين نتناول جدلية « الشاعر - العالم » ،

التى « يرى » من خلالها الوجود متمثلا فى جدلية « الحياة والموت » ؛ إذ هى « رؤية » لا يقف معها جامداً محايداً ، بل يتأطر بها شعوره ، فينبسط ، ويمتد ، مشاركاً فى الصراعات ، يحرك أطرافها المتخالفة ، حاملاً عبء توتراتها ، يناهض قوى الموت ، ساعياً إلى إحياء الحياة وتنميتها ، من خلال توجه شعورى ، هو أصل التحقق الوجودى والفنى للشاعر ، وغايته فى الوقت نفسه . وهو توجه غير سلبى ؛ وإنما هو عامل تكوينى اعل فى التغيرات ، مشكل للتحولات ، يتجاوب ويتفاعل مع ذلك القانون البين المشهود فى الحياة الجاهلية : قانون تداعى المتناقضات وتداخلها وجدلها المستمر .

٢ - ١ - ٢

وحين نباشر القصيدة يلفتنا وجهها الجدلى منذ البداية فى هذه المقابلة بين الفعلين « عفت » و « تأبد » ، وينهض التفسير الأنثروبولوجى بتجلية هذا الوجه ؛ إذ يئول ظهور الحيوان فى الفعل « تأبد » إلى المنابع الروحية القديمة للوعى الإنسانى عند العربى ، فى وجوده الثقافى الفطرى ، حيث الحيوان أصل أو « طوطم » يشترك مع الإنسان فى النسب والروح ، وينتمى - معه - إلى « عشيرة واحدة » . ومن هنا كان نظام كامل من المعرفة والنظر ، ومن هنا أيضاً كانت قداسة الحيوان ، وصلته الروحية الوثيقة الباطنة بالإنسان على أساس أن الحيوان بديل روحى له ، وبضعة منه فى أصل الخلق . وهذا ما يفسر ذلك التلازم القائم بينهما فى مختلف الصور الفنية .

وبهذا يكون الحيوان عنصر الحياة الذى يقف بالمرصاد لزوالها وفنائها الموجود فى « عفت » ؛ ويمثل الفعل « تأبد » روح الحياة التى يطلقها لبيد ، دالة على بعثها بتناسخها فى كائنات بديلة ، متجددة ومتزايدة ، لتستمر الحياة فى كفاحها من أجل الوجود .

فالشاعر إذن يوحد بين الحيوان والراحلين ، وكأن الحيوان نظير للإنسان ومماثل له ، وكأنه امتداد لحياته ، يبدأ دورة الحياة ويستكملها ، من حيث انتهى الإنسان . ولكن هذا ليس غاية المطاف ؛ فالشاعر حينما يقابل بين « عفت » و « تأبد » ، مسوياًبين الإنسان والحيوان ، يكون قد أشار من طرف خفى إلى أن الحيوان قد عاش نتيجة لرحيل الإنسان ؛ أى أن هناك صراعاً خفياً بينهما ؛ فحياة أحدهما ليست حياة للآخر ، ووجود أحدهما ليس وجوداً للآخر ؛ وليس هذا إلا وجهاً من جدلية التبادل الروحى بين الإنسان والحيوان على مستوى الحياة والفكر . ومن داخل هذه الجدلية وجد الحيوان فى هذه القصيدة وغيرها بوصفه الوسيط التعبيرى الذى يصور محنة الإنسان ويحملها نيابة عنه .

وهكذا يحدثنا لبيد عن تضامن عناصر الحياة وتناقضها فى الوقت نفسه ، على هذا النحو الجدلى ؛ فمظاهر الحياة تتصارع ، ولكن الحياة تستمر .

٢ - ١ - ٣

هذا الطابع الجدلى يستكمل تجلياته ، فى معارض متصلة ؛ فحين يستخدم لبيد « الفاء » ، دون « الواو » ، للعطف فى قوله « عفت الديار محلها ، فمقامها » ، فإن « الفاء » هاهنا تكشف عن أحد هذه المعارض ؛ إذ هى لا تسوى بين مكانى الحلول والإقامة فى كيفية مواراة الرمال لهما ، ولا تصورهما فى مشهد ساكن قد وقع وانقضى ؛ وإنما هى تجسد لنا الحركة المتعاقبة الدءوب للرمال ، فى سعيها الحثيث ، كلما سعى الزمان ، نحو محو آثار الراحلين وتعفيتها ؛ فأماكن الحلول المؤقت ، فى تطرفها وانخفاض أبنيتها ، تنزوى تحت الرمال تدريجياً ، قبل أماكن الإقامة والقرار ، ذات الأبنية العالية الموطدة ؛ فكأنما تزحف قوى العدم والفناء ، لتحاصر الذات ، إذ هى تزحف لتحاصر أطراف الديار (محلها) ، ثم تواصل امتدادها الثقيل لتطمر القلب والأعماق (مقامها) . ولسوف تلعب « الفاء » عند لبيد دوراً دراميا ذا شأن ، ولسوف يبرز هذا الدور على الدوام .

وذلك التتابع فى « قبر » آثار الحياة ودفنها صراع بين البقاء والفناء ، والوجود والعدم ، والظهور والخفاء ؛ صراع كل ، وأصلى ، من صراعات الوجود ، يعاينه الشاعر بكل الحسرة والرهبة ، دون أن يملك له منعاً أو رداً . وتكشف « الفاء » بما فيها من تصوير لهذا التعاقب عن التجربة الوجودية التى يحياها الشاعر ، ويستغرق فيها بكل كيانه ؛ إذ يشهد الرمال والزمان يزحفان ليبتلعا الحياة والمكان ، ويغرقا وجود الشاعر ، ويغيباه ويعفيا على « إدراكه » للحياة ، كتعفيتهما على الديار ، وآثار الحياة وذكرياتها فى هذه الديار ، فيتلاشى - أمام بصره وشعوره - وجود الديار من حيث هى مكان ، ومن حيث هى مقام (للإنسان) . عند ذاك ينعدم حد المكان وتعينه ، وتنقضى آمال المقام والقرار فيه ، ملامسة لأطرافه ، أو ملابسة لأعماقه ؛ إذ فتحت الرحلة كل أبواب الديار لطوارق العفاء والفناء ، منذ ومضة الإدراك الأولى فى القصيدة ، فى الفعل « عفت » ، الذى تتفجر منه كل التوترات .

ولهذا نجده ، محاولاً أن يستجمع نفسه ووجوده ، يصيح ملتمسا « علامة » فى هذا التيه ؛ علامة تنقذه من الغرق تحت موجات الزمان ورمال الزمان ؛ فيكون قوله « بمنى » إعادته الروحية لتأسيس المكان ، وصرخته التى ينبه بها ذاته وإدراكه وذاك الزمان الزاحف على وجوده ووعيه ، وكلمته السحرية

الضامنة لنجاته من الضياع والوقوع - مع الديار - تحت ركام الزمان وعفاء المكان ؛ ذلك أن « منى » - المكان ، مع ملاحظة ارتباطها بالباء ، - هى التى تعينه وتحدده وتبرزه وتنقذه من الضياع الروحى فى هذه التجربة أو المحنة الزمانية الخطيرة . إنها تعطيه - فى مواجهة هذا الركام الزمانى ، أو الرملى الطاغى - متكئا فى المكان يحتمى به ويبزغ فيه وجوده الإنسانى ويتعين ؛ كما يبزغ فيه وجود الديار ويتعين ، فى اللحظة نفسها التى ينطلق فيها اسم المكان الذى كانت فيه هذه الديار . وبذلك تكون « منى » هى القيمة المكانية صديقة الإنسان ، التى يكبح بها زحف الزمان ، وينبثق بها إلى العلانية والوجود . إنها رمز لمقاومة الإنسان لطغيان الزمان ، وواحدة من الدوال البليغة على تفاعلات الشعور العربى أمام مأساة « الأطلال » ؛ وإلا فكيف نفسر أنه ، مع كل ذكر للأطلال فى القصائد الجاهلية ، يرد اسم للمكان ؟ إنها ليست مجرد كلمات تقول لنا إن هذه الديار التى عفى عليها الزمان ، قد كانت بالموضع المسمى كذا أو كذا ، وإنما هى سلاح الإنسان ضد الزمان ، وسلاحه ضد الفناء ، ينهض به ليستعيد فيه وجود المكان ، ويحقق هو أيضاً تماسكه ، ونحواً من وجوده ، وليؤكد معنى الحياة والبقاء ، برغم ما يتعرضان له من ضياع وفناء .

٢ - ١ - ٤

وكما كان الفناء يزحف فى حصاره وهجومه على الديار ليعفى على « محلها فمقامها » ، يدفع لبيد بقوى الحياة لتربو وتزداد ؛ حتى تضفو على الديار (غولها فرجامها) . وينهض التعبير الشعرى لبث الحياة بفعل لا تسبقه ولا تفصله أداة تعطفه على فعل الفناء ، وكأنما هى إرادة الحياة تسارع إلى فرض وجودها ، وكأنما هى - فى الوقت نفسه - دالة التفجر فى الأداء التعبيرى اللغوى المناجز للفناء ، والساعى إلى تغيير العالم وتعديل الأوضاع .

معنى هذا أنه كما عفى الزمان والرمال على الديار فى تتابعها عليها ، فإن الحياة أيضاً تتتابع على الديار فى إثر الزمان ، تطارده وتمسح آثاره ، وتعفى عليه ، كما عفى على الديار ، وتلاحقه لتكفكف من غلوائه واعتدائه ، وتطامن من بعض مابثه فى الروح من توتراته .

ومن هنا كان للاسمين : « غولها » و « رجامها » نفس ما للاسم « منى » من قيم ؛ إنهما - أيضاً - شواخص للتحدد والتعين والوجود ، بل إنهما - من حيث هما جبلان - صورة للتجمع المكانى ، يتمثل فيهما الحمى والملاذ ، والمعاذ الذى تلجأ إليه الحياة « لتصد » غارات الزمان والفناء . إنهما قيمتان كبريان للمكان ، تتكثف فيهما بعض قوى الحياة : قوى التحدد والعلانية والبروز والمقاومة للتلاشى والعدم والخفاء .

٢ - ١ - ٥

إن البيت الأول ما يزال قادراً على أن يستوقفنا ، مرة أخرى ، أمام إحدى الظواهر المهمة فى هذه المعلقة ؛ إذ إننا نجد الشاعر قد خلق نسيجاً حياً من التضامن والتفاعل بين المعانى فيما بين شطرى البيت ، فضلاً عن امتداده عبر سائر أبيات القصيدة . وهذا ما يحققه الشاعر بالضمير «ها» ، الذى تردد فى البيت الأول أربع مرات ، فضلا عن وجوده فى كل أبيات القصيدة ، بلا أدنى استثناء فى قافيتها ، وغير قافيتها . ومعنى هذا أن الشاعر يستعيد كائناته الشعرية ويستبقيها فى هذا الضمير على مدى القصيدة كلها . ومن هنا كانت حروف القافية ، فضلا من كونها ذات قيمة دلالية ورمزية ، تحمل قيمة بنائية تكوينية أصلية ، بوصفها تجليا لصيغة كلية من صيغ الشعور الإبداعى والإدراكى ، التى يلهج فيها لبيد بذكر الكائنات ، ويلهث بترددادها معوذة سحرية تستدعى الكائنات : تثبتها وتؤكد وجودها وتستحضرها مدداً يغذى ميادين الصراع الشعرى على الدوام .

تفصيل ذلك أن «ها» الضمير بتردده بين أرجاء القصيدة يحقق للشاعر رغبته فى خلود الأشياء وتكرارها : رغبته فى خلود الديار ، برغم عفائها ، وإظهارها - بالمضمر - بعد خفائها ، وتكرار غير الديار من الكائنات الشعرية فى كل أبيات القصيدة ؛ ذلك أن الضمير «ها» يحمل معنى تكرار الأشياء والمتعينات والقيم والمعانى والرؤى التى هى أدوات تفكير الشاعر وآلته فى مواجهة الزمان ؛ فهو على ذلك رمز الازدواج الدائم ، والثنائية الباقية . وعن طريق هذا الضمير نلاحظ أنّ ثم أشياء توجد فى اللغة ظاهرة ، ثم توجد مضمرة ؛ وظهور الشىء مرتين أو أكثر ، وفقا لقانون ونظام مترددين ، إنما هو تكرار للروح وإرادتها ، وفعل الزمان وما يضادها فى مسارها من كائناته وآلاته . فالشىء - إذن - ينشطر إلى شيئين أو أكثر فى هذه القصيدة التى تقوم على مغالبة الفناء ، وكأننا - مرة أخرى - بصدد صورة ثانية من تحولات الكائنات وتناسخها ونمائها المتوالد المتواصل على مدى القصيدة ، يعيد بها لبيد خلق العالم وإذكاء تحولاته فتخرج الأشياء من بطن هذا الضمير المؤنث ، وتتناسل منه ، فتتجاوب وتتردد أصداؤها ، وتوجد وجودا مستمرا على مدى الأبيات كأنها شواخص الخلود ، ورموز التمرد على الزمان .

إن هذا الضمير إنما يأخذ بهذا المعنى مركز الاهتمام ، ويصبح - من حيث هو مكون القافية - حاملا لقيمة فى ذاته ، بخاصة إذا لاحظنا ارتباط معنى التأنيث فى الضمير بهذا التوالد اللغوى لأشياء القصيدة . فهذا التأنيث فى «ها» - مع غيره من أشكال التأنيث الأخرى على مدى القصيدة - يكشف لنا عن مدى انشغال الشاعر - من أجل بعث الحياة - بدواعى الخصب

والعطاء الثرّ ، الذى ترمز إليه الأنوثة ومعانيها الشائعة فى المعلقة . وهل ينفصل معنى الأنوثة عن معنى الحياة وتوالدها ونمائها ؟ وهل ينفصل معنى الأنوثة فى الضمير «ها» عن توالد الأشياء فى هذه القصيدة التى تقاوم الفناء ؟

٢ - ١ - ٦

وهناك نوع آخر من الثنائية والتضامن غير ثنائية الظاهر والمضمر السابقة ؛ فثم نوع آخر خلقه الشاعر باللغة فى صور كثيرة ، مثل : «محلها فمقامها» و «غولها فرجامها» ، و «حلالها وحرامها» ، و «وجودها فرهامها» و «ظباؤ ها ونعامها» ، فضلا عن التثنية فى «الجلهتين» ، وثنائية التقابل فى مثل : «عفت» و «تأبد» ، وغيرهما على نحو مترادف وكثيف .

وهناك ذلك النسيج الذى يلفتنا بوجوده فى هذه التجمعات المتوالية من أنواع الأمطار والسحب فى بيتين متواليين (الرابع والخامس) ؛ هذا إلى ما نراه من تكرار مستمر لحالات العطف وحالات الإضافة التى يتساند فيها المضاف مع المضاف إليه ، كأنما ليقيما معا كيانا واحدا متماسكا جديدا .

فما بال هذه الأثنينية الضافية ؟ وما بال هذه التجمعات والتركيبات المتكاثرة ؟ إن لكل منها معناه الخاص الذى سنعرض له فى حينه ، ولكنها جميعا ، على وجه الإجمال ، أنماط خاصة من التناول اللغوى الذى يحمل معنى فى ذاته : إنها رموز لتضامن الكائنات آنا ، وتصارعها آنا آخر ، فى هذا العالم الذى تقف فيه قوى السلب فى موقع المواجهة التى لا تفتر مع قوى الإيجاب . ذلك أن الشاعر العربى لا يريد أن يقف منفردا أو تقف الحياة منفردة ، فى مواجهة قوى الصراع التى يعايشها وتعايشه ، فيقيم من اللغة ثنائيات أو تجمعات تنعقد على التجاور والتساند ، والمشاركة والتماسك ، ولا تخلو أحيانا من أن تكون تعبيرا عن بعض صور المزاحمة والتنافر ، وما تلقاه الحياة من تناقض .

إن هذه الأشكال اللغوية فى تكرارها الملحوظ ، تصبح ضربا من التعاويذ التى يطلقها لبيد الشاعر ، تماما كما يفعل أضرابه السحرة والكهان ، إذ يهللون مكررين ألفاظا وتراكيب خاصة ، من أجل استدعاء القوى المستحبة وطرد القوى الشريرة ؛ إنها بمثابة الطقوس الدينية فى أشكال لغوية لا يفتأ لبيد يقيمها ، فى الشعر ، بحسه الخالق ، ليلتمس فيها نوعا من التأييد والاستيثاق ، ويحقق تساند عناصر الحياة ، وظهورها على عوامل التفكك والفناء ، بفضل ما تقوم عليه وما تتضمنه من تكرارية البناء وتَسانُده ، وكأنه يقيم باللغة - فى محور الأطلال على وجه الخصوص - أبنية بديلة من أبنية الديار التى أتى عليها الزمان وأحالها إلى أطلال .

يبدو الشاعر إذن مسوقا إلى البحث عن التضامن والازدواج ؛ ازدواج العناصر المتناقضة ، وازدواج العناصر المتعانقة ، وتضامن العناصر المتلاقية ، كتضامن صور الإضافة المتعددة ، التى تنبىء عن التماسك والتعاطف ، كما تنبىء عن التوافق والتساند ، والانضمام والاقتران ، وانعقاد الأواصر .

إن هذه الأشكال إنما تعبر عن موقف وجودى وفلسفى ، تقفه العقلية التى يعكسها العربى فى شعره وغير شعره ؛ فالتثنية - مثل الجمع - تؤدى فى حياته دورا كبيرا ، وتلخص جانبا من موقفه تجاه الحياة ؛ إنها بديل العزلة والرحلة ؛ إنها حالة من يلتمس «المصاحبات» ، بل هى حالة المغرم بالمصاحبة ؛ لأن المصاحبة هى حالة من له رفيق يصاحبه فى فضاء الصحراء ووحشتها ، يدفع عنه الخوف ، ويبث فيه الطمأنينة والدفء ، بعد العزلة والرحلة والوحدة .

فلبيد إذن ، والعقل العربى فيه ، يعكسان على اللغة ذاتيهما ، ليحققا لهما الأمان ، ويدفعا عنهما المخاوف ، وليعبرا - فى الوقت نفسه - عن نهج تركيبى أصيل بين عناصر الحياة ، ووجوه النظر ، ونظم الإدراك . وما ذلك إلا صدى للرغبة فى إعادة تنظيم العالم ، ليصبح أكثر تماسكا وأقل تناثرا .

وحين يكرس لبيد فى القصيدة ما قد أعطى سلفا فى الحياة من ثنائية وازدواج ، يقتضيها ما تعيشه الحياة الجاهلية حوله من صراع مع الفناء ، فإنه لا يكون من العجيب أن توصف هذه القصيدة بأنها قصيدة جدل وصراع .

٢ - ١ - ٧

«فمدافع الريان عرى رسمها
خلقا ، كما ضمن الوحى سلامها !»

إن عناصر الحياة والوجود ، ترتفع - الآن - فوق عناصر الفناء والعدم !

إن الحديث عن تعرية الرسم ، وعن الخلق وما يحمله من معنى البلى ، يخبرنا - بالرغم من ذلك - أن الحياة تعلو ، الآن ، وتتجاوز الفناء ؛ ذلك أن مسيل الماء فى مدافع الريان (ولنلحظ معنى التسمية) يخلق معنى جديدا من معانى الحياة التى يخلقها الماء ، واهب الحياة عند كل بدائى ، وغير بدائى ، ويضفى معنى الحيوية والجدة على التعرية التى يحدثها الماء . فالمدافع فى جبل الريان قد تعرت رسومها ؛ والتعرية لما انطمر ، إنما تنبىء عن تجدده وانبعاثه ، وبزوغه بعد موات وخفاء .

فالماء له جدله ؛ إذ فيه هلاك وفيه أيضا حياة ؛ فيه الإزالة والمحو ، وفيه التعرية والكشف ؛ ومن داخل هذا الجدل الذى

يستبطنه الماء ، تصبح عبارة « عرى رسمها » رمزا لتجديد الحياة ، وبزوغها بعد انطمار . وهذا ما دعا الشاعر إلى تسمية التعرية ضمانا ، وحفظا وبقاء ؛ فهذا ما توضحه لنا كلمة « ضمن » ، وتشارك فى فعله وتحقيقه ؛ فكأنها - مع الماء - قد وجهت معنى التعرية إلى هذه المعانى التى تئول إلى الحياة لا الفناء .

وجاءت كلمة « كما » لتكون وسيطا ، وأداة لنقل هذه التحولات الدلالية ، ولتتفاعل أيضا مع كلمة « خلقا » لتعيد تشكيل وجودها ، فلا تدعها خالصة للبلى ، بل تتجادل معها ، فتضفى عليها معانى الحياة والثبات والخلود الذى نلحظ فيه دائما آثار المقاومة وجراحها . لقد صارت « كما » كأنها تقول لنا إن الرسوم ، برغم خلقها ، تبعث وتتجدد وتقاوم - بفضل الماء - كل عوامل الفناء !

وكما شارك مسيل الماء من مدافع الريان فى صنع معنى التجدد والخلود والحياة ، برزت قوة روحية أخرى ، ليست غريبة علينا ، مُعِينة للماء ، هى قوة الكلمات وسحرها . ومن هنا تبزغ كلمة « الوحى » ناهضة قوية بين سائر الكلمات :

إن مشغلة الشاعر - مثل الساحر والكاهن - هى الموت ، موت الحياة ، ومحاولة حفظها ، وقيادتها وحكمها . ومن هنا كانت بعض قداسة الكلمات ، وقيمتها الروحية عند الإنسان . ولقد طفق لبيد يطلق تعاويذه ورقاه ، ينقشها على أحجار الطلل ، وبقايا الدمن ، ويجعل « الوحى » تعويذته التى تعرى الرسم وتجدده ؛ لتبزغ به الحياة وتعود مرة أخرى ، ويكتب لها الخلود . وهى أيضا تعويذته التى تستدر - من بعد - أمواه المطر على الدمن ، وترزقها بالبركة والحياة ، فتعلو بينها فروع الأيهقان ، وتتناسل فى أرجائها الظباء والنعام ، وكأنها تتداعى جميعا لسحر الكلمات صانعات الحياة .

ولن يصبح من الغريب علينا ، بعد ، أن يكون ذكر الكتابة والكتب ، فى كل مرة يرد فيها هذا الذكر ، إعلانا ببدء للحياة جديد . وهذا ما نراه فى البيت الثامن :

«وجلا السيول عن الطلول ، كأنها
زبر ، تجد متونها ، أقلامها »

فها نحن ، مرة أخرى ، أمام « الكشف » أو الجلاء الذى تحدثه السيول عن الطلول بعد خفاء ؛ ذلك الكشف الذى هو من قبيل التجديد ، الشبيه بالتجديد الذى تصنعه الأقلام للكتابة والكتب .

والأقلام إنما تستمد طاقتها التجديدية من كونها كاتبة ، تماما كما أن الأحجار والسلام تستمد طاقتها الصيانية الضامنة من كونها حاملة للكتابة : « ضمن الوحى سلامها » ؛ فليست الطاقات الموجودة فى الأقلام ، وفى السلام ، منفصلة عن الكتابة ، بل هى نابعة منها ، بوصفها القوة السحرية الأولى ، وطاقة الخلق الثانية ، بعد الإله .

إن الكتابة فى « الوحى » ، (بيت رقم ٢) ، وفى «الزبر» (بيت رقم ٨) ، رمز لقوة جعلت أثر الحياة التى يخلقها ماء السيول يتضح ويتجسد فى « عرّى » ، (بيت رقم ٢) ، وفى « جلا » ، (بيت رقم ٨) ، كما يتضح فى « ضمن » ، (بيت رقم ٢) وفى « تُجد » ، (بيت رقم ٨) ، وجعلت هذا الأثر يمتد فى الدمن ، حتى أصبحت تنبت الأيهقان وتحتضن فى أرجائها الظباء والنعام وأنسال الظباء والنعام .

أى أن « مدافع الريان » ، و « ضمن الوحى سلامها » ، مثل « جلا السيول عن الطلول » ، و « زبر تجد متونها أقلامها » ، تتواصل - جميعها - لتسوق القصيدة إلى المزيد من معانى الحياة التى تجعل المدمن تتحول وتخرج عن طبيعتها الجامدة ، إلى طور من أطوار الحياة جديد ، ترزق فيه بمرابيع النجوم وجود السحب ، ورهامها ، فتعلو بين أرجائها فروع الأيهقان ، وترتع الظباء والنعام .

ومن هنا لا تبقى كلمة « دمن » وحيدة قاحلة مفردة ، ولكنها تتفاعل مع غيرها ، لتنتقل إلى معنى جديد ، يقترن بالحياة ويمتلىء بمعانى الحياة . وهذا مثال لتفاعل الكلمات فى الشعر ، مع ما بينها من تباعد ظاهرى . وإن ما بيدنا من شعر لبيد غنى بهذه التفاعلات وجدلها المستمر . ولعلنا نزعم أن هذا هو بعض مناط الوحدة والبناء الدراميين فى القصيدة ، وفى أى عمل أدبى .

ولكن للتعرية فى « عرى » ، وللكتابة فى « الوحى » ، وجوها أخرى . فالقصيدة إذ تعالج بالحياة فى الفعل « تأبد » ، وبالماء ، فى « مدافع الريان » ، وجهَ الموت ، فى الفعل « عفت » ، تعالج فيه ، أيضا ، وجه الخفاء ، بالفعل « عرى » ، بعد إذ تلاشت الديار واختفت ، وصارت إلى عدم ضاعت معه معالم المكان ، فآل الأمر إلى تهديد خطير للإنسان ووعيه بالعالم ، ووضعه فى الوجود .

وقد حاول الشاعر - من قبل - غرس المعالم فى المكان ، مرة أخرى بعد ضياعها ؛ فلجأ إلى ذكر الاسم « منى » ، وذكر الجبلين « غولها ، فرجامها » ؛ وهو - الآن - يصنع الشىء نفسه حين يعرى رسوم مدافع الريان ، ويكشفها بعد خفاء ، فيعالج بذلك جدلية العالم « الذى يفصح عن نفسه للإنسان من خلال تعارضات الوجود والعدم »[٩] ، فيستعيد المكان ، بالفعل « عرى » ، وجهه الإيجابى المتعين ، المحدد الباهر ، بعد إذ

عمه - بالفعل «عفت» - السلبُ والخفاء والغموض والانبهام .

وحين يتبدى الوجود ، ويتفتح فى الفعل «عرى» ، يكتسب المعنى ، ويتفتح معه الإنسان ، ويبدأ حواره مع الوجود ، فيدرك ذاته ، وينبسط وعيه ويمتد . ومن هنا كانت هذه العلاقة التى خلقها لبيد ، أو كشفها ، بين الرسوم التى عرتها السيول ، والكتابة التى حفظتها الأحجار ؛ من حيث إن «العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة»(١٠) ؛ ومن حيث كانت «اللغة هى التجلى الوجودى للعالم»(١١) . ومن ثم يدخل طرفا البيت «فمدافع الريان .... الخ» فى تساوق دقيق ، ويئول إلى نوع من الإدراك الوجودى الأصيل ، يمحو وجه الغرابة التى تنتابنا للوهلة الأولى ، حين نعاين صورق التشبيه .

ويقتضينا الأمر الآن أن نسأل ما الوظيفة التى تؤديها هذه العلاقة بين التعرية والكتابة ، فى هذه القصيدة ؟

إن الشاعر يحقق بهذه العلاقة وظيفتين أو ثلاثا : الأولى أنه يهب للحياة الجديدة بعض ما فى الكتابة من سر وسحر ، وبقاء وضمان ، أو - فى كلمة أخرى - يهبها بعض ما فى الكتابة من خلود ، وقدرة على مغالبة الزمان .

والثانية ، أنه يريد لهذه الحياة بعد أن اكتسبت الوجه الحيوانى والنباتى ، بفضل الفعل «تأبد» ، أن تكتسب الوجه الإنسانى ، بفضل الكتابة فى «الوحى» ، من حيث كانت اللغة والكتابة خصوصيتان إنسانيتان ، فضلا عن كونها المجلى الأصلى والجذرى للتواصل الإنسانى . ومن ثم يريد لبيد ، وهذه هى الثالثة ، أن تكون الحياة الجديدة متحققة فى الوعى ، ومتواصلة على مستوى يماثل العلاقة اللغوية ، فتكون قادرة على تبادل الحوار الإنسانى ، بديلا عن الحوار المفقود ، مع الجماعة الإنسانية الغائبة ، التى ذهبت بها الرحلة الكامنة فى الفعل «عفت» . وها هنا محل جدلية ممتدة ، ستجعل الشاعر يقف ، فيما بعد ، بالأطلال ، ويحادثها ويحاورها . . (بيت رقم ١٠) .

٢ - ٢

الحركة الثانية :

(٣) «دمن ، تجرم بعد عهد أنيسها
حجج ، خلون ، حلالها وحرامها»
(٤) «رزقت مرابيع النجوم ، وصابها
ودق الرواعد ، جودها فرهامها»
(٥) «من كل سارية ، وغاد مدجن
وعشية ، متجاوب إرزامها»
(٦) «فعلا فروع الأيهقان ، وأطفلت
بالجلهتين ، ظباؤها ونعامها»
(٧) «والعين ساكنة ، على أطلائها
عوذا ، تأجل بالفضاء بهامها»
(٨) «وجلا السيول عن الطلول كأنها
زبر ، تجد متونها أقلامها»
(٩) «أو رجع واشمة أسف نؤورها
كففا ، تعرض فوقهن وشامها»
(١٠) «فوقفت أسألها ، وكيف سؤالنا
صما خوالد ، ما يبين كلامها ؟»
(١١) «عريت ، وكان بها الجميع ، فأبكروا
منها ، وغودر نؤيها ، وثمامها»

٢ - ٢ - ١

تأتى الحركة الثانية تكرار شارحا لعناصر الحركة الأولى ، مؤكدا للحياة ، واهبا لها المزيد من التمكن والانتشار ؛ ولكن الجدل - فى النهاية - يحيط بكل مآل !

٢ - ٢ - ٢

«دمن ، تجرم بعد عهد أنيسها
حجج ، خلون ، حلالها وحرامها»

إن الحجج التى تجرمت ، وعهد الأنيس الذى بعد ، قد عبثا بالديار ، وأحالاها إلى «دمن» ، تخلو مَن الأنس ، وتضج بالوحدة ، والوحشة التى تنمو وتتزايد كلما خلت السنون وتجرمت . وهكذا أظلتها العزلة ، وأحاطها الانقطاع .

ولم تعد كلمة «بعد» مجرد ظرف للزمان ، بقدر ما أصبحت آلة له ، وللفراق والبعد والرحلة ، تحمل نذيرا بالفناء والهدم والعفاء ؛ وبقدر ما صارت نذيرا بخراب الديار ، واستحالتها إلى دمن وخلاء . لقد صارت الدمن - بذلك - تجسيدا لفعل الزمان فى المكان .

واغتالت الحجج الديار ، واخترم الزمان أنيسها ، بما توالى عليهم ، وعلى ديارهم ، من دورات السنين والشهور بحلالها وحرامها ، بحربها ومهادنتها . ولذلك تصبح كلمة «حجج» شاخصة بإزاء «أنيسها» لتكشف عن الجدل القائم دوما ، بين الإنسان والزمان والإنسان وأخيه من بنى الإنسان . ومن ثم يتجاوز التقابل بين «حلالها وحرامها» كل المعانى الحسابية والسياسية للزمان الجاهلى فى الجزيرة العربية ، ليكون مسوقا من أجل خدمة «فعل» الزمان والحجج فى الديار وساكن الديار ، وكاشفا عن طبيعة العلاقة الكامنة فى البيت بين الزمان

والإنسان ؛ إذ هى علاقة الصراع والنزاع ، والمباغتة والاختلاط ؛ اختلاط القرار بالفزع ، والخير بالشر ، واللقاء بالفراق ؛ واختلاط السكينة والسلام بالمقاتلة والخصام ، والسلامة والصيانة بالعدوان والمهانة .

إن « حلالها وحرامها » قد جاءت لتنبىء عن الحياة الكئيبة المزعزعة التى عاشتها الديار ؛ حياة طابعها التردد والتذبذب بين عوامل البقاء والفناء . ومن ثم كان ضياع الاستقرار ، ومآل الزوال ، والتحول إلى دمن وأطلال ؛ ذلك أن الزمان القائم فى « حلالها وحرامها » هو زمان التناقض والتداخل ، وهو رمز القوى المجهولة التى تجافى الإنسان وأمانه ، وتعمل ضد أمله فى أن يحقق ذاته وسلامه .

٢ - ٢ - ٣

لقد كانت الديار والدمن ملتقى ومجمعا لقوى كثيرة ، وأفكار كثيرة . لقد عبثت بها قوى الزمان والفناء والرحيل والفراق فى الفعلين « عفت » و « تجرم » ، ولكن قوى الحياة فى « تأبد » ، والماء والرى الدائم فى « مدافع الريان » ، والكلمات فى « الوحى » تتآزر مع قوى المطر والسحب ، وتتواصل تواصلاً تزهو به الحياة ، فتنجاب الوحشة ، وترزق الدمن ، وتباركها الأمطار فتعلو فروع الأيهقان ، وتخطو بين جنباتها إناث الظباء والنعام :

« رزقت مرابيع النجوم ، وصابها ... ودق الرواعد ، جودها فرهامها »
« من كل سارية ، وغاد مدجن ... وعشية ، متجاوب إرزامها »
« فعلا فروع الأيهقان وأطفلت ... بالجلهتين ، ظباؤها ونعامها »

إن الإنسان يسعى دوما إلى الأمن والسلامة وسط الأخطار ، ويبحث عن الرزق والبركة وسط الإمحال . ويتركز مسعى الشاعر العربى بعامة ، ولبيد بخاصة ، فى أداته السحرية : « الكلمات » ، تنساب إيقاعاتها الشعرية مع نبضات روحه ، ويستجلى فيها زهو الحياة ورخاوتها ، فى المرابيع والودق والسارية والغادية ، والمدجنة والعشية ، فتزدهر الحياة ، وتخضر بالأيهقان ، وتخطر مع خطرات الظباء والنعام .

وقد نسائل أنفسنا : لم كل هذا التتابع وهذه الكثافة ؟ تتابع السارية ، والغادية ، والمدجنة التى قد ألبست آفاق السماء لفرط كثافتها وتراكمها ، والعشية التى يتجاوب إرزامها ، وتكاثف الأمطار فى المرابيع ، وودق الرواعد ، بجودها التام العام ، الذى يرضى أهله[١٢] ، وبرهامها ؟ إن هذا كله جدير أن يجعلنا نتساءل عما يعنيه !

إنها المحاولة الملحة من الشاعر لتأكيد الحياة برغم العفاء ، وتحقيق وفرتها وبث بذورها وآلاتها فى كل الأرجاء ، لكى تزدهر ، وتربو ، وتتغلب على قوى القحط والإمحال والفناء .

إنه تتابع « الكلمات - الكلمات ! » ، وتدافعها فيما يشبه الترنيمة ، أو الأنشودة المحببة ، يطلقها الشاعر ، يستدعى بها قوى البركة والحياة ؛ إنها مفردات التعويذة السحرية التى تخلق ذلك الجو الأسطورى ، المهيب ، الذى ينتصب فى وسطه ذلك « الساحر - الشاعر » العظيم ، يدمدم بكل اسم أعظم ، وكل قوة مقدسة ، مستثيرا رعود السماء فى العشية التى يتجاوب « إرزامها » ، ومشعلا بروقها فى « ودق الرواعد » ، ومناديا قوى السحب المدجنة الممتلئة إلى الحد الذى تلبس فيه آفاق السماء ظلاما ، لفرط كثافتها وتراكمها .

هذه هى الصورة السحرية ، وهذا هو المعنى الروحى والأسطورى ، لكل هذه الكثافة وهذا التتابع الشعرى للأمطار ، والسحب المرعدة المبرقة التى يسوقها الشاعر العربى ليقيم من خلالها طقوس دراما بعث الحياة ، أو استحياء الحياة !

٢ - ٢ - ٤

وحين يلاحظ الزوزنى ، وسابقوه من المفسرين ، أن الشاعر إذ يعدد ، ويمطر كل هذه السحب على الدمن ، فإنه يكون قد « جمع لها أمطار السنة »[١٣] - فإننا نرى أن هذه الملاحظة ذات قيمة كبيرة ، ولكننا فى حاجة إلى أن نجاوزها إلى ما تعنيه ، وأن نبهها ما تنطوى عليه من تنمية أو تجلية تتوافق مع مساقات الدلالات فى القصيدة ، ومع مشغلة الشاعر فى الوقت نفسه . وما تعنيه هذه الملاحظة إنما يخبرنا أن أنشودة الشاعر السحرية ، قد آتت أكلها ، وحققت أهدافها ؛ إذ نجح الشاعر ، وجمع للديار وللدمن كل أمطار السنة . وما يعنيه هذا هو أن الزمان قد صار الآن فى خدمة الديار والدمن ، يسوق لهما كل ما يملك من مطر ، وأن الزمان قد صار الآن رفيقا بالحياة ، ومؤيدا لقواها ، بعد أن كان يوما قد أبلاها ، وعمل ضد سلامتها وأمنها ، وعاداها .

وبالقوة الكلمات ! ويا لسحر الكلمات ! إن نداءات الشاعر - الساحر العظيم وسط البروق والرعود ، قد أصابت كل النجاح : لقد آب الزمان خادماً للديار .

إن لحظة الانتصار الدرامى - الخفى - على الزمان ، قد تبدت ، الآن ، فى هذه الأبيات المعدودة ، التى تحكى أسطورة « استحياء الأطلال » ، التى يستهل بها العقل العربى كل روائعه

الشعرية التى عاشت برغم الزمان ، فحققت - فى الوقت نفسه - بعضا مما أراده العربى من معانى الخلود والانتصار على الزمان .

٢ - ٢ - ٥

إن الدمن - إذن - ليست مواتاً خالصا فى ذهن العربى ، بقدر ما هى بذور للحياة ، تنمو وتترعرع ، فى ظل سقيا الأمطار المتداولة فى التراث العربى ، والشعر العربى ، أو فلنقل إنها تنمو وتترعرع فى ظل هذه الأنشودة الروحية ، التى تجمع السحاب والمطر ، وعلو الأيهقان ، وترتوع الظباء والنعام .

نعم ، إن الدمن تصبح موئلا للحياة ومصدرا للعطاء ، فى هذه التجربة الشعرية المصيرية التى يعالج فيها الشاعر الفناء بالماء ، والزمن بالمطر ، والبلى بالكلام والكتب ، فى «الوحى» وفى «الزبر» ، فتصبح الدمن - حينئذ - ساحة للجهاد الروحى ، والكفاح الشعرى ، والوجودى . ومن هنا - أيضا - كان شغف الشعراء بالوقوف على الأطلال ، بكاء على الحياة واستنهاضاً لها ، فى الوقت نفسه .

إن صيغة «دمن - رزقت» ، حين نستقطبها من الأبيات ، إنما تأتى ردا على «عفت» ، و «تجرم» ، ومواجهة لهما ، لتعنى أن عملية الحياة مستمرة ، برغم فناء بعض مفرداتها ، وتعنى - أيضا - أنه برغم أن دورة الكون والفساد لا تنقطع ، وأن الصراع مستمر بين الحياة والفناء ، وأن الديار قد تبلى ، والأهل قد يرحلون ، فإن الحياة توجد من جديد ، وتبدأ من جديد . وهذا هو إدراك العربى وفهمه لجدل الحياة وتحولاتها ، وهذه هى فلسفته .

وحين يقيم الشاعر بالكلمات - فى سلسلة المرابيع والودق والجود والرهام والسارية ، والغادية ، والمدجنة ، والعشية - موجات من الحياة ، تتوالى مع الماء المنصب المتتابع الذى يخلق فى الدمن حياة جديدة للحيوان والأيهقان ، وكلاهما من مسعى الإنسان - حين يقيم الشاعر هذا كله ، فكأنه يستدعى بخيوط الماء الكثيرة أحبته إلى ديارهم الأولى ، وكأنه يقول لهم : «إنكم قادرون على العودة ، والبدء من جديد» .

ومن داخل هذا النداء الجدلى الخفى تكون الدمن - فى الإدراك العربى - هى البقايا وهى الاكتمال ، وهى الفناء ، وهى الخلود ، وهى أيضا بذرة الحياة ؛ أى أن «الدمن» من حيث هى «دمن» تصبح قيمة حبلى بالحياة . وهذا نوع آخر من الجدل الذى يستخفى فى الكلمات ، وفى الكائنات ، وهذه أيضا وقفة معرفية ، من العقلية العربية ، نحو الحياة : إن كل شىء حين يأتيه الماء ، تدب فيه الحياة .

ولذلك تصبح السارية والغادية والمدجنة والعشية التى يتجاوب إرزامها ، أخوات للأيهقان والظباء والنعام ، التى يتزايد أطفالها ، ويصبح تجاوب الإرزام ، الذى هو للناقة ، بمثابة تجاوب أصوات الحياة ، وبنات الحياة ، وأولاد الحياة ، التى تتجسد على الأرض فى «الجلهتين» ، حيث «أطفلت» الظباء والنعام ، وحيث رقدت «العين» ، وادعة مع أطلائها التى صارت قطعانا من البهام ، تنتشر «بالفضاء» وتملؤه :

«والعين ساكنة على أطلائها
عوذا ، تأجل ، بالفضاء ، بهامها»

وليس ذلك ، فى حقيقته ، إلا ذروة النتاج الحيوى لطاقات الأنوثة والأمومة وخصوبة الحياة . ولقد كانت السحب والدمن ، وإناث الحيوان ، تزخر جميعا ، بمعانى التأنيث ، وولادة الحياة .

٢ - ٢ - ٦

على أن هناك أمرا لافتا يحتاج إلى محاولة للتفسير ، هو أننا حين ننظر إلى الفعل «تجرم» ، من قوله «دمن تجرم ، بعد عهد أنيسها ، حجج» ، وإلى الفعل «علا» ، من قوله «فعلا فروع الأيهقان» ، نلاحظ أن الشاعر قد ترك تأنيث الفعلين ، مع أن السياق النحوى يقتضيه ؛ فالشاعر فى الفعلين يتحدث عن الحجج وعن الفروع ، وكان حقه - على ما يقضى نحو اللغة - أن يلحق بالفعلين تاء التأنيث ؛ فيقول : «تجرمت . . . حجج» و «علت فروع . . .» ، ولكنه لم يفعل .

ولكى نفهم هذه الظاهرة على وجهها ، يجب أن نعلن لأنفسنا أن معانى الشعر ، وكذا كل فن ، إنما هى معان إنسانية ؛ أى أنه يمكن النظر إلى هذه الظاهرة التى بين أيدينا على أساس أنها تحمل قيمة إنسانية ، أو علاقة إنسانية ، مع موضوعها المتخيل فيها ، وهى - من ثم - علاقة تحمل كل ما تحمله علاقات الإنسان من قيم وجدانية وفكرية وروحية .

إن تجرم الحجج ، وعلو فروع الأيهقان ، لحظتان حاسمتان فى تاريخ الإنسان ، تفرضان مالا تتطلبه سائر اللحظات ، وترفضان ما قد يفرض على غيرهما من اللحظات ؛ فتجرم الحجج رمز لحركة القوى الغيبية المهولة التى تقهر الإنسان ، وعلو الفروع رمز لحركة القوى الروحية الطيبة ، التى تقف بجانب الإنسان ، تغالب معه الزمان ، وقهر الزمان .

وتجرم الحجج رمز الانصرام والانقطاع ، وغير الزمان الذى يجافى الإنسان ؛ وعلو الفروع رمز الامتداد ، والوصال ، والنماء الذى يشتهيه الإنسان ؛ ولحظات كهذه ، تلتوى بها النفس أو تنبسط ، لابد أن يكون لها - فى الإدراك وفى

الإحساس - موضع خاص يستدعى من اللغة صورا تتساوق مع طبيعتها الماحقة أو الخالقة :

إن الحجج التى تجرمت هى القوى العمياء التى تعبث بالأنيس والإنسان ، إنها القوى اللا معقولة التى تنتزع من الحياة الإنسانية تماسكها ومعقوليتها ، وتسلب من الإنسان مقوماته فتصبح لذلك غير جديرة إلا بلغة قد خرجت عن السياق المعتاد ، وبمعاملة لغوية خاصة ، تستلب من هذه القوى بعض خصائصها ومقوماتها ، فتخرج بها من التأنيث إلى التذكير ، وكأنها لغة تعبث بالزمان بعض ماعبث بالإنسان . إنها صورة من صور الكفاح الإنسانى ضد الزمان ، تتبدى فى شكل من أشكال الجدل اللغوى «اللبيدى» الخلاق ، الذى يكشف باستمرار عن آثار التوتر الباطنى العميق بين الإنسان العربى والعالم والزمان .

ومن ناحية أخرى فإن نمو فروع الأيهقان يمثل لحظة إنسانية ، يشهق فيها الشاعر الإنسان بالقوة والبزوغ ، بكلمات إنسانية يسوغ معها أن نقول : إن الفروع قد «علا» بلا تعويل على تاء التأنيث ؛ إذ تصبح فروع الأيهقان ، أو الأيهقان ذاته ، قوة روحية إنسانية ، يجد فيها الإنسان نماءه وأحلامه ، ويحقق فيها ذاته ، ويلقى فيها الأنيس ، بعد رحيل الأحباب ، وذهاب الحياة . فالنبات مثل الحيوان ، مبادل روحى للإنسان ، ومبادل للأنيس الذى بعد عهده بالديار . ومن هنا كانت التسوية بين الأيهقان والأنيس والإنسان فى التعامل اللغوى ، أو الشعرى ، وكأنما الشاعر يسوى بين قوله : «علا فروع الأيهقان» ، وقوله : «علا الإنسان» ، أو كأنه يقول بطريقة لغوية متوازنة متساوقة الأطراف : «علا الإنسان ، حين علا الأيهقان» ؛ إذ كان الأيهقان البرى المتوحد ، أخا للإنسان الذى هو - أمام الأطلال - الوحيد أيضا ، والمتوحد .

إن حكمة اللغة ، أو حكمة الروح الإنسانية وراء الظواهر اللغوية ، متعددة الوجوه ، وفيها خفاء كثير ، ولكنها جديرة دائما بمحاولة فهمها ، ولقائها ، وكشف بعض نورها . وقد يعوض جهد المحاولة وقيمتها المجردة ما قد يكون فى محصولها من قصور .

٢ - ٢ - ٧

«والعين ساكنة على أطلائها
عوذا ، تأجل ، بالفضاء ، بهاما»

إن الأمومة التى استفاضت فى «أطفلت» من قوله السابق : «وأطفلت ، بالجلهتين ، ظباؤها ونعامها» قد أشعت معانى الوداعة ، والسكينة والسلام : «والعين ساكنة» ، وحققت وفرة الحياة وكثرتها وانتشارها وتوالدها ، حتى صارت صغار الحيوان قطعانا قطعانا ، «تأجل بالفضاء بهامها» ، وانتشرت هى وأمهاتها فى أرجاء الوادى . ومن هنا صارت كلمة «الجلهتين» غير دالة على مجرد التثنية بل على الجمع أيضا ؛ أى أنها تجاوزت ثنائيتها لتمتد وتنبسط إلى الجمع ، فصارت - بحركة واحدة متصلة ومنتشرة ، من الحيوان - دالة على جميع جهات «الفضاء» ، وكل جهات الوادى والديار ، فضلا عن الجلهتين .

وحين نقول إن صغار الحيوان قد أصبحت تملأ فضاء الوادى والديار وجنباتها ، فإن هذا يجعل كلمة «بالفضاء» رمزا إلى أن الحياة قد نالت امتدادها وانفراجها مرة أخرى - بعد الانحسار - بفضل موارد الحياة فى المياه والكلمات ، والسحب والأمطار ، والحيوان والنبات ، وبفضل الكفاح الروحى للإنسان ضد الزمان المعادى للحياة . وبذلك اكتسبت الحياة ، بامتدادها فى كلمة «الفضاء» ، صفتها الكلية الكونية ، لتصبح المبدأ المطلق للوجود ، حين يتبدى فى وجهه الحَيَوى أو البيولوجى .

ويكون المعنى الكامن فى قوله «أطفلت بالجلهتين» ، وقوله : «تأجل بالفضاء بهامها» ، هو أن هذا العدد الكثير من الحيوان الذى عم الديار ، هو وأطفاله ، إنما هو البديل عن تلك الجماعة الكثيرة ، من بنى الإنسان ، التى رحلت وانفصلت ، وتركت ذات الشاعر وحيدة فريدة مع الديار الصامتة الخاوية . ولما كانت الذات - عند العربى ، كما هى عند غير العربى - لا يكتمل تحققها إلا بالآخرين ، ولا تجد سلامها إلا فى التواصل مع الآخرين وجماعة الآخرين ، فإن الشاعر - هاهنا - يخلق جماعة جديدة ، ويؤسس لقاء وتواصلا مع «آخرين» ، ليجد لذاته قرارها واتزان كمالها . وسوف يجد هذا المعنى صداه الجدلى فى «البيت رقم ١١» ، حين نرى الشاعر يتحدث عن جمع الراحلين : «عريت ، وكان بها الجميع ، فأبكروا منها» .

والأمومة مثل الطفولة حين تظهر بين الدمن والأطلال ، فإنها تعنى الإلحاح القائم من أجل كشف منابع الخير والحياة والخصب والتوالد والنماء ، فى كل صورها وكل أصنافها . وهى إذ تعنى هذا فإنها تعنى فى الوقت نفسه الاستمرار والبقاء فى وجه الزمان ، وبرغم الفناء . وهذا ما يعنى العربى ، ويشغل عقله ، ويعنيه فى كل عيشه ، وكل شعره . ولذلك تكاثرت بعد كلمة «أطفلت» كلمات الأطلاء والعوذ والبهام :

«...... أطفلت
بالجلهتين ، ظباؤها ، ونعامها
«والعين ساكنة على أطلائها
عوذا ، تأجل بالفضاء بهامها»

ومن ثم تصبح الأطلاء والعوذ والبهام رموزاً لجدة الحياة ، ونضارتها ، وحداثتها ، ورمزاً للخصب الذى يرنو إليه الشاعر

العربى ، لتعود الحياة بين بقايا الدمن ، وتتجدد قواها ، وتبزغ مرة أخرى ، وتعيش مستمرة خالدة .

٢ - ٢ - ٨

«وجلا السيول عن الطلول ، كأنها
زبـر ، تجد متونها أقلامها»
«أو رجع واشمة ، أسف نؤورها
كففا ، تعرض ، فوقهن وشامها»

ومن خلود الحياة فى الأطفال التى كانت صورا مستكنة فى الأرحام ، فتجلت وانكشفت وظهرت ، ينتقل لبيد إلى تمثل تَجَلٍّ آخر للكشف والظهور والخلود ، ألمَّ به فى الحركة الأولى ، ويعود لإقامته وتثبيته وتأكيده أمام وعيه مرة أخرى فى هذه الحركة الثانية ، بأن يجعل جلاء السيول عن الطلول قرينا للولادة الحيوية عند الحيوان ، وكأنما ولادة الديار بعد فنائها قانون «حيوى» حتمى ، تتجدد به الحياة كما تتجدد حياة العين والظباء والنعام .

ولنذكر أن هذا الجلاء الذى تحدثه السيول للأطلال إنما هو من قبيل التعرية فى ذلك البيت السابق :

«فمدافع الريان عرى رسمها
خلقا ، كما ضمن الوحى سلامها»

ولنذكر ، أيضا ، أن هذه التعرية وهذا الجلاء ، قد أتبعها الشاعر - فى الحالتين - بحديث عن الكتابة بأدواتها : من كتب ، وأحجار وأقلام ، بما تحمله جميعا من قيم وقوى ، سحرية وروحية ، فى ذهن العربى ، ترتبط عنده بالإيمان بقدراتها على الخلق ، وتجديد الحياة وتثبيتها وتخليدها .

إنه ما يزال يعالج جانب الخفاء والتلاشى فى الفعل «عفت» ؛ فالحياة - برغم انتشارها فى كل فضاء الحياة والديار - تصبح مفارقة فى وجود كلى ، مطلق ، يطلب تحققه الإنسانى ، بتجادله مع دوال إنسانية ، ليصبح داخلاً فى نطاق التجربة الإنسانية والمعاينة الشخصية الذاتية . ومن ثم تأتى هذه الدوال فى الطلول والزبر والوشم .

وفضلا عن ذلك فإن الشاعر حين يجعل السيول تكشف عن الطلول إنما يحقق نسبة هذه [illegible] العائدة التى تعم «الفضاء» ، إلى مكان محدد خاص هو الطلول ، من حيث هى ديار قد انكشفت ، وتبينت بعد خفاء . ثم إنه يهب هذه الطلول حياة خالدة حين يجعلها مصونة محفوظة بشيئين : الزبر ، بمتونها ، (الموصولة بالوحى فى «البيت رقم ٢») ، ووشم الساحرة . وليس ذلك فحسب ، بل إن الكتابة التى ضمنتها الأحجار فى «البيت الثانى» تتجدد هنا - الآن - بالأقلام ، كما أن الوشم يتجدد ، وتستعيد نقشه الواشمة الساحرة . وهل الكتابة إلا صفحات تجلو حقائق الحياة ، كما أن الأطلال صفحات تتجسد فيها معانى الحياة ، وتاريخ الحياة ؟ وهل الوشم والكتابة إلا القوى السحرية التى تحفظ الحياة وتصونها ، وتساند الديار وتعوذها ؟

وبهذا يكون تتويج الحياة بالخلود ذا صفة لغوية «شعرية» ، فى تعبير لبيد وإدراكه الباطنى .

إن الحياة بفضل الماء والكلمات والسحر والوشم قد عمت كل الأرجاء ، وانبعثت الحياة من بعد موتها ، وخرجت الطلول حية من مقبرتها ، وأقامها الشاعر من رقادها ، «بفعل مذكر» ، («جلا») يليق بجلال نهضتها ، وقدرة السيول وقدسيتها ، فكأن السيول بذكورتها الأسطورية التى أضفاها عليها الشعر ، قد وهبت الأطلال المؤنثة قوى الحياة وجماعها ، وكأن مظاهر التأنيث العديدة التى أشاعها لبيد فى حديثه عن دراما بعث الحياة فى الأطلال ، قد وجدت اكتمالها فى الطلول بلقائها مع ذكورة الماء الخالق الواهب ، فى «السيول» .

٢ - ٢ - ٩

«فوقفت ، أسألها ، وكيف سؤالنا
صما ، خوالد ما يبين كلامها ؟»

إن «الفاء» ، ها هنا ، نُقلةٌ ووُصلةٌ بين أمرين خطيرين ؛ بين عودة الحياة ، فى تلك العملية الشعرية والوجودية الكبرى ، والوقفة الإنسانية الجدلية المتسائلة ، ترتيبا على هذه الحياة العائدة . ذلك أن توارد مظاهر الحياة ومعانيها على الدمن ، بعد موات ، قد صار يضفو الآن على إدراك لبيد وأحاسيسه ، حتى ليتراءى له أن الحياة الجديدة كافية ومجزئة عن الحياة الإنسانية الراحلة . وها هنا تولد بذرة جدلية كبرى ، تتعلق بالوعى الإنسانى ، والكينونة الإنسانية :

نعم ، لقد حلت بالدمن حياة ، ولكنها ليست الحياة الإنسانية التى ذهبت ولم تعد . ومن ثم يخلق هذا التناقض موقفا جديدا أمام الإدراك الشعرى . إنه موقف الالتباس بين حقائق الحياة الذاهبة ، وحقائق الحياة الآتية . وهذا ما يجعل الشاعر يلقى

«السؤال» ليصور أو يستثير الإحساس بالاختلاط والحيرة والاستشكال ، بعد إذ عادت الحياة ، ولكن فى غير الصور الإنسانية ، فصار الأمر مفرحا ومحزنا معا ، ومرضيا ومقلقا فى الوقت نفسه . وهذا ما يورثه كل سؤال يتعلق «بالوجود» ؛ وهذا ما يولده كل سؤال يسأل عن الإنسان والحياة والمصير .

إن الفرحة الشعرية بالحياة الجديدة كان من المقدور أن تعتورها تلك النقائض النابعة من قانون تداعى المتناقضات فى الحياة الجاهلية ، وأن يصيبها الجدل المحتوم ؛ ذلك الجدل الكامن فى كل نظر فنى أصيل .

فالشاعر الآن بإزاء حياة جديدة وكثيرة . وعلى الرغم من كثرتها الحالية ، التى ما فتىء لبيد يقيم فيها جماعات الظباء والنعام ، وآجال العين والأطلاء ، والعوذ والبهام ، فإن إدراكه لهذه الحياة كان مشوبا بشىء من الحيرة فى أعماق الذات : أبعدها حياة الإنسان ، فيخاطبها ويواصلها بالكلمات ؟ أيمكنها أن تجرى معه حوارا تتحقق فيه ذاته ؟ أم أنها حياة عجماء ، صماء ، لا يبين كلامها ، ولا تحقق معه حوارا ووصالا ؟

وإنه لسؤال يلمس الحاجة الإنسانية التى وضعت الإنسان فى مجال التاريخ ، وبدأ معها «وجوده» الإنسانى القائم على ما سمى فى تاريخ الفكر «بالوعى الإنسانى» . وهذه الحاجة هى الحوار والكلام ؛ فنحن البشر حوار وكلام - على ما يقول «هيدجر» . ووعى الشاعر بهذه الحقيقة عميق ، ولكن الحيوان والنبات ، على كثرتها الحالية ، فى الديار ، أو دمن الديار ، لا يعيان هذه الحقيقة ولا يفيان للشاعر - الإنسان بهذه الحاجة . ومن هنا كان هذا السؤال «الوجودى» الذى يوضح كيف أن الحقائق يدافع بعضها بعضا ، وكيف تتصارع فى هذه القصيدة الجيدة ؛ أى أن هذا السؤال يكشف عن المعنى الدرامى الذى صارت إليه الأمور ، ويستثيره - ها هنا - فى إثر ظهور الحياة الجديدة .

هل تنبض هذه الحياة بالمعنى الإنسانى الذى يروى الشاعر بالود ، ويخلق المجال الذى كانت تنمو فى مثله روحه مع بنى أهله وجنسه وأحبته ، تواصلا وتفاهما وتحقيقا للذات ؟ أم أنها حياة تلتبس «بالعدم - الإنسانى» ، حياة الانفصال والصمت والوحدة ، والقطع والموت والرحلة ؟ إن إثارة ذلك السؤال الإنسانى السابق ، تشير إلى أن الشاعر بإزاء حياة من النوع الأخير ، «لا يبين كلامها» . وليس ذلك فحسب ، بل إنها قد بدت صلبة قاسية «صما» لا تستجيب للشاعر ، ولا تتجاوب معه ، بل تتأبى أن تهبه أى تعاطف أو فهم . وتأتى المفارقة القاسية حين تكون هذه الحياة الجديدة الطارئة على الطلول «خوالد» ؛ أى ساكنة مطمئنة هانئة النفس ، ناعمة البال . فكيف تعبأ - إذن - بالشاعر ؟ وكيف تشاركه أحاسيس محنته وآلامه ؟ إنها لا تعبأ بأطوار الوجود وتحولاته ، أو هى «لا تشعر» بها ، كما «يشعر» بها لبيد ؛ فلا تواصل إذن ، ولا سؤال ولا جواب .

ولهذا ، لا يجد لبيد عند الأطلال أو الحيوان والنبات إلا الصمت الذى يوقظ الشاعر من رؤاه ، ويرده إلى واقعة «العرى» التى أحدثها ارتحال جماعة الإنس التى كانت تعمر الديار :

«عريت وكان بها الجميع فأبكروا
منها وغودر نؤيها ، وثمامها»

وتأتى كلمة «الجميع» لتقف بإزاء الشاعر ، الذى صار وحيدا فى عزلته ، ولتقف بإزاء ذاته المنفردة التى حرمت من الجماعة ، بعد إذ رحل الجميع ، فتصور هذه المقابلة كل أحاسيس الغربة التى يعيشها ، برغم وفرة الحياة التى استجدت - حوله - على الديار ؛ ذلك لأنها حياة لا تحقق التحاور - أو الكلام - الذى بدونه تنتقص كينونة الإنسان .

ومن هنا كان التذكر ، وما يثيره من أشواق ، هما البديل الذى يكمل ذلك النقص الخطير : « . . . كان بها الجميع فأبكروا منها ، وغودر نؤيها وثمامها !! »

حقا ، إن الذكرى حوار مع الماضى ، أو رحلة فى الماضى ، ولكنها - بالرغم من ذلك - حوار ؛ حوار داخلى ، يكمل - داخليا أيضا - «وجود» الإنسان ، ويحقق كينونته .

والذكرى - إلى جانب ذلك - اتصال ولقاء ؛ اتصال فكرى ، ولقاء خيالى بمن غاب ؛ وهى أيضا استمرار ، كاستمرار الحياة فى النؤى والثمام ، أى فى بذور الحياة التى بقيت بعد أن رحل الإنسان ، «وغودر نؤيها وثمامها» أى فيها ترك الراحلون من مجار للماء الخالق ، وشجر يدعم - بنمائه - أبنية الديار ، ويساندها ، ويدعم الحياة ، ويمدها بمدده . فالنؤى والثمام أثران باقيان من آثار الإنسان ، يشيران إليه برغم رحيله ، ويذكران به برغم غيابه . ومن ثم كانت الذكرى أداة لاستحياء الحياة الإنسانية وامتدادا لوجودها ؛ مثلما كانت النؤى والثمام استحياء لها ، وامتدادا لوجودها ، بعد إذ ذهبت فى الفعل «عريت» .

وحين يأتى الشاعر بهذا الفعل «عريت» ، فكأنه يريد أن يقول لنا إن التعرية التى يصنعها رحيل الإنسان ، ليست من قبيل تلك التعرية التى صنعها الماء من قبل ؛ فالتعرية التى تنسب إلى الإنسان ورحيله ، إنما هى من قبيل ذهاب الحياة ورحيلها ، الذى اقترن بالعفاء منذ أول كلمات المعلقة فى الفعل «عفت» . أما التعرية التى تنسب إلى الماء ، فهى من قبيل إقبال الحياة واستحيائها وجدتها .

وهو أيضا حين يأتي بهذا الفعل «عريت» ، جوابا لذلك التساؤل السابق الخطير ، فكأنه يريد - في الوقت نفسه - أن يقول لنوار :

«لقد عريت الحياة ، بعد رحيلك ، من كل معنى إنسانى ، وفقدت ، يانوار ، قوامها الحقيقى !»(١٤)

وها هنا تكون قد اكتملت لقوى الجدل الشعرى دورتها : لقد بدأ إيجاب الموقف كله (منذ «تأبد» ، و«عرى» ، و«ضمن») على أساس من العلاقة الروحية القائمة على التوافق والتواحد ، بين الإنسان والحيوان والنبات ، وعلى أساس من الطابع الإنسانى والوجه اللغوى ، للحياة الجديدة ، وإذا به ينتهى إلى طرح وضعية تقوم على إدراك ما بين الأطراف نفسها ، من عناصر السلب والتناقض ، ولكن قوى التركيب ، ماضية فى الطريق !

*

خاتمة :

عالج لبيد فى الأطلال مشكلات إنسانية كبرى ؛ فكانت الديار رمزا للوجود كله ، عالج من خلالها مشكلات الوجود فى العالم وإدراكه ، ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت ، ومعاناتها جميعا ، فى آن

وكانت الرحلة ، والوحدة ، هما منبع العفاء الذى حمل قيما دلالية ، مركبة متعددة الوجوه ؛ تعنى الضياع والعزلة ، والموت والفناء ، وغلبة الزمان ، وانمحاء المكان ، وضياع المعالم أمام الإنسان ، فيحوطه الغموض ويهتز إدراكه للعالم ، ووعيه للوجود ، فتكون النجاة فى اللغة ، والكتابة ، بوصفهما دوال الوعى بالعالم من جهة ، ومن حيث هما أدوات الخلود ورموز له ، من جهة أخرى .

ولقد تأدى لبيد إلى الخلود ، فى صورته اللغوية ، فى لحظة من لحظات الكشف الشعرى التى تدمج بين عناصر الوجود ، بحدس فطرى عميق ، تتبدى معه الأواصر الأصلية ، والعلائق الخافية ، بصورة مذهلة محيرة تجمع بين تعرية الرسوم ، وضمان الكتابة لتهب الحياة بقاءها وتماسكها .

وما بين لحظتى العفاء فى «عفت» ، والكشف فى «عرى» ، كانت مجاهدات وصراعات وانتصارات ، جمعت بين قوى الإنسان واللغة ، والحيوان والنبات ، والسحب والأمطار ؛ فتماسكت جميعا فى شعور الشاعر وتعبيره ؛ لتصور موقف المعاناة لتناقضات الحياة والموت ، متمثلة فى مأساة تحول الديار إلى أطلال ؛ ولتصور فى رؤية لبيد - العربى - المواجهة الكونية بمعناها الأونطولوجى ، الذى عليه تتأسس سائر مواجهاته الأخرى مع الذات والآخر والأشياء ؛ ومن ثم تتأسس اختياراته ، فى مواجهة محنة الحياة ؛ على ما يتكشف فى الوحدات التالية من القصيدة ، ويتمثل دائما من خلال هذه الطوابع الدرامية .

الهوامش :

(١) د . عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، الطبعة الأولى ١٩٦٧ ، القاهرة ، ص ٢٧٩ .
(٢) انظر ، د . عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ١٩٧٣ ، القاهرة ، ص ١٣١ ، ١٤٥ ، ١٤٧ .
(٣) د . كمال أبو ديب ، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى ، مجلة المعرفة ، دمشق ، ١٩٥ ، مايو ١٩٧٨ ، ص ٣٨ ، ٣٩ .
(٤) لن نقصد ، فى هذا المقال ، إلى متابعة ما سبق من دراسات للمعلقة .
(٥) سارتر ، نظرية فى الانفعالات ، ترجمة سامى محمود وعبد السلام القفاش ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ٤٤ .
(٦) نفسه ، ص ٢٧ .
(٧) نفسه ، ص ٣٥ .
(٨) نفسه ، ص ٥٠ .
(٩) د . نصر حامد رزق ، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص ، مجلة فصول ، القاهرة المجلد الأول ، العدد الثانى ، ص ١٥١ .
(١٠) نفسه ، ص ١٥٠ .
(١١) نفسه ، ص ١٥٠ .
(١٢) الزوزنى ، شرح المعلقات السبع ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .
(١٣) نفسه ، ص ١٠٩ .
(١٤) لم يرد اسم «نوار» فى وحدة الأطلال ؛ ومع ذلك لاينبغى أن يفهم أن وجود «نوار» فى القصيدة ، يقتصر على الوجود المذكور والمنظور ، وإنما هى ذات وجود أصيل وكلى ، قد يظهر فيذكر ، وقد يخفى فيستبطن .

الغـزل العـذرى واضطراب الواقـع

علـى البطـل

فليت رجـالا فيـك قـد نـذروا دمى
وهمّـوا بقـتـلى - يـابثـين - لقـونى
إذا مـا رأونى طـالـعـا مـن ثـنـيـة
يقـولـون من هـذا ؟ وقـد عـرفـونى
يقـولـون لى : أهـلا وسهـلا ومـرحبا
ولـو ظـفـروا بى غـافـلا قـتـلونى

«جميل بن معمر العذرى»

١ فى الأبيات التى جعلناها واجهة للموضوع تظهر صورة الفارس النبيل ، الذى تقوم فروسيته على السمو الخلقى والسجايا الحميدة ؛ فهى فروسية روحية ميدانها الحياة قبل أن تكون فروسية مادية ميدانها القتال ؛ أما عدتها فالعفة والترفع عن الصغار وأخذ النفس بضوابط الخلق الرفيع ، قبل أن تَعْتد ما تتطلبه فروسية المادة من تصبر على الأذى الجسدى ، والجرأة التى تضمن النصر أو تهدف إليه بأى سبيل ، حتى بالغيلة كما يفعل اللصوص . فالفروسية العذرية إذن فروسية أخلاق لا فروسية عملية ، أو هى مثالية السلوك المترفع عن الدنايا ، تقوم على أسمى المشاعر الروحية : «الحب» ، وأسمى الضوابط السلوكية : «العفة» .

فصورة الفارس فى أبيات جميل صورة النبيل المترفع دون ادعاء ، العاشق الذى يتعفف عن الانحدار إلى حمأة النفاق كما يفعل خصومه :

يقـولـون لى أهـلا وسهـلا ومـرحبا ولـو ظـفـروا بى غـافـلا قـتـلونى

وينزه نفسه عن المخاتلة ، والاحتماء خلف التجاهل الكاذب :

يقولون من هـــذا ، وقد عرفـــونى

إنه لا ينسب لنفسه صفة ما ، أو فعلا ما ؛ إنما يثبت لنفسه ضد ما يصوره لخصومه من صفات ذميمة . فإذا ما تحدث عن نفسه كانت كلماته قليلة ؛ إنها أمنية هينة ، فليت هؤلاء «الرجال» يواجهونه مباشرة كى يتبين المحق من المبطل ، والصادق من الكاذب .

هكذا يصور جميل نفسه مثالاً للعذرى : فارساً نبيلاً ، وعاشقاً عفيفاً .

ومن اليسير معرفة من يقصد إليهم جميل فى أبياته ، من خلال ما يروى من وقائع قصته العذرية ، وكذلك نستطيع تحديد أسماء خصوم كل شاعر عاشق من خلال ما يروى من قصص عنه ؛ فقد استفاضت هذه الأخبار وانتشرت ، وكثرت المؤلفات التى قامت تحصى هذا القصص وتروى شعره ، وتتولاه بالدراسة والتمحيص قديما وحديثا[٢] . ولكن إلى أى مدى يمكن الاعتماد على هذه الأخبار ؟ وأى قدر فى هذا القصص يصدقه الواقع ؟ هذه - فى الحقيقة - هى المشكلة الأساسية التى ينبغى التريث أمامها بالدراسة .

لقد طرح الدارسون القدماء هذه المشكلة للبحث ؛ فأبو الفرج الأصفهانى فى معالجته لقصة مجنون بنى عامر الذى عرف باسم «مجنون ليلى» يبدى تشككه فى وجود قيس أساسا ، ويورد أقوال العلماء فى ذلك ، كالأصمعى والجاحظ ، إلا أنه لا يستطيع حسم هذا الأمر ، كما أن العلماء الذين أورد آراءهم لم يفعلوا ذلك ، وظلت القضية مطروحة للمناقشة حتى عصرنا الحديث ، إلا أن البحث فيها لم يتقدم كثيرا عما كان عليه أبو الفرج ؛ فأمام طه حسين فى إنكاره لوجود المجنون يقف كراتشكوفسكى مثبتا الشخصية التاريخية لقيس ومعشوقته ليلى ، دون أن يستطيع واحد منهما ادعاء أن كلمته هى فيصل القضية .

إن نتيجة البحث التاريخى المضنى حول هذه الشخصية أو تلك من شخصيات القصص العذرى أو الشعراء العذريين قد لا تستحق كل هذا العناء ، لأنها ستسفر فى النهاية إما عن إثبات هذا الحدث أو ذاك فى القصة ، وإثبات وجود هذه الشخصية أو تلك من الشخصيات ، وإما إلى نفى كل ذلك . ومع هذا تبقى المشكلة قائمة كما هى ؛ سوف يظل لدينا قصص وشعر ينحوان منحى محددا ، لابد له من تفسير وتعليل ودراسة .

لنقل إن بعض هذه الأحداث صحيح ، وبعضها مكذوب ومخترع ؛ ولنقل إن بعض هذا القصص قد حدث فى الواقع وبعضه قد لفقته الرواة [٣]،ولنقل أخيرا إن بعض الشعر الذى وصل إلينا صحيح النسبة وبعضه متزيد ومنحول [٤]؛فسوف يظل السؤال قائما بعينه : لماذا حدث ذلك ؟ وكيف حدث ؟

بمعنى آخر يمكننا القول إن لدينا فى هذا الركام الكثير من القصص والشعر أحداثاً كثيرة يمكن التثبت أو القطع بعدم وقوعها؛ وشعراً كثيراً يمكن القطع بانتحاله؛ كما أن لدينا أحداثاً تحتمل النفى والإثبات ، وشعرا يحتمل فيه الانتحال وصحة النسبة ؛ وكل ذلك يمكن للدراسة أن تخرج به حتى فى أقل القصص العذرى مبالغة وأكثره توثيقا تاريخيا ، مثل قصة جميل ابن معمر العذرى وشخصيته وشعره . فما بالنا حين يتعلق الأمر بقصة المجنون العامرى ؟ هذا ما يجعلنا نرى أن المحصلة النهائية لمثل هذه الدراسة الشاقة - على فائدتها - تقل كثيرا عما يبذل فى سبيلها من عناء . ومع ذلك فقد بذل الدارسون فيها جهودا ضخمة تستحق التنويه ، بغية التحقيق التاريخى ، ابتداء من مقابلة أبى الفرج الأصفهانى بين الأقوال المتضاربة فى قصة المجنون ، وانتهاء بدراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم لقصص العشاق النثرية ، مروراً بجهود طه حسين ومعالجته العقلية المنطقية لقصص الغزلين وشعرهم ، وكذلك التوثيق التاريخى المضنى الجاد الذى قام به كراتشكوفسكى بصبر وذكاء يدعوان إلى الإعجاب ، والمعالجة الجادة التى قام بها الدكتور محمد غنيمى هلال لقصة المجنون فى الأدب العربى القديم ، فى فصل من كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» ، ولا نظن أن معالجة جديدة فى هذا الاتجاه - فى ضوء ما سبق - سوف تخطو بعيداً فى نتائجها عما حققه هؤلاء الباحثون .

ومع هذا فسوف يظل أمامنا هذا القصص كله ، حتى ما يمكن القطع بعدم صحته ، وهذا الشعر الكثير ، حتى ما يمكن تأكيد انتحاله ، متطلبا دراسة تكشف عما بداخله من مغزى ، وما أنشىء من أجله من غاية . إن هذا القصص وهذا الشعر يفيضان بما فى نفوس منشئيه ، ويعبران عن هموم المرحلة التاريخية التى عاشها منشئوه ، إلا أن الاتجاه السابق فى الدراسات لم يوف ذلك حقه من البيان . وهذا ما تحاول دراستنا هذه أن تلقى عليه الضوء ماوسعها ذلك .

٢

كان طه حسين أول من تنبه من الدارسين إلى الأثر السياسى فى نشأة القصص والشعر العذريين ؛ فهو يعلل لاتجاه الحواضر إلى الغزل الإباحى أو ما يسميه « غزل المحققين » ، على حين اتجهت البادية إلى هذا الغزل العف الذى تسيطر عليه روح الزهد والتصوف ، بأن السياسة الأموية تجاه الحجاز - حواضره وبواديه - هى السبب الأساسى فى ذلك ؛ فقد « أساء خلفاء الشام ظنهم ببلاد العرب فعاملوها معاملة شديدة قاسية ، وأخذوها بألوان من الحكم لا تخلو من العنف »[٥] . لذلك تفرغت حواضر الحجاز وبواديه لحياتها الخاصة ، منصرفة عن الحياة العامة ، تحت وطأة اليأس والحزن . فأما الحواضر الحجازية فكان فيها ثراء ورخاء كبيران ، واليأس والثروة يدفعان إلى الانصراف إلى اللهو والمتعة والإغراق فيهما ؛ وأما البوادى

فكان فيها الفقر الشديد ؛ واليأس والفقر يدفعان إلى الزهد والتصوف ، خصوصا مع تأثر أهلها بالإسلام والقرآن .

ولعل هذا التفسير أقرب إلى الحقيقة من غيره من التعليلات التى جاءت من بعد ؛ فالدكتور شكرى فيصل يقصر نشأة الغزل العذرى على العامل الدينى وحده حين يقول : « والأمر مع ذلك يبدو بسيطا ؛ فهذا الغزل يجب أن يكون أثرا لتربية جيل جديد تربية صادقة صارمة ؛ هذا من نحو ؛ ويجب أن يكون أثرا لنوع من الحياة الاجتماعية تعرف الاستقرار وتساعد عليه ، من نحو آخر ؛ وكلا الأمرين لم يتوفرا معا إلا فى عصر بنى أمية . . . ففى العصر الأموى كانت اكتملت نشأة الجيل الذى مازجت التربية الإسلامية أعماقه . . الخ الخ »[٦] .

ونحن لا ننفى تأثير العامل الدينى فى القصص العذرى ، إلا أننا لا نبلغ به مرتبة أن يكون العامل الوحيد فى نشأتها ، فضلا عن أن يكون العامل الأساسى فى هذه النشأة . إن العامل الدينى قد ظهر فى تلوين التعبير فى القصص والشعر العذريين بلون إسلامى ، إلا أن سبب نشأة هذا القصص والشعر كان سياسيا فى أساسه ، اجتماعيا فى المقام الثانى .

إن تعليل الدكتور شكرى فيصل لا يصدق إلا على شعر الفقهاء فحسب ، كعروة بن أذينة ، ويحيى بن مالك المدنيين ، وعبد الرحمن القس عابد مكة ، وهو لا يمثل هذه الظاهرة التى نشأت فى البادية الحجازية .

أما شعر المدينة ومكة فكان شعرا إباحيا يصل أحيانا إلى درجة الانحلال ؛ فكيف يحدث هذا فى مهاد الدين ومرابع طفولته ؟ وهل كانت البادية أقرب إلى روح الإسلام وتعاليمه من المهاد الذى شهد الدعوة وآزرها ؟

إن البادية لم يعش فيها فقهاء مثل مالك بن أنس ، وسعيد بن المسيب ، وعبيد الله بن عتبة بن مسعود ، وعروة بن أذينة ، وعطاء بن رباح ، وأبى السائب المخزومى ، وعبد الرحمن بن أبى عمار الجشمى المعروف بالقس ، وغيرهم من الصلحاء ، من أبناء الصحابة والتابعين ، والبادية هى التى نزل فى أهلها قوله تعالى : « الأعراب أشد كفرا ونفاقا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله ، والله عليم حكيم »[٧] . فلو أن الأمر أمر تأثير دينى وحسب لكانت حواضر الحجاز أخلق بالغزل العذرى ، وكانت البادية أجدر بالإباحية ، وبخاصة أن تساهل البادية فى الفرائض وعلى رأسها الصوم مما تتندر به كتب القدماء التى تروى نوادر الأعراب[٨] .

ليست القضية فى أساسها إذن قضيّة تديّن أو إباحية ، وإنما هى قضية التعبير بالوسيلة المتاحة ؛ فحين كفت يد أهل الحواضر عن المشاركة فى الحياة العامة للدولة ، وانكفأوا على حياتهم الخاصة ، كانت الوفرة المادية منزلقهم إلى الشهوات العارمة التى يعبر عنها ابن أبى ربيعة والأحوص والعرجى تعبيرا يتدرج فى الإباحية مع مضى الزمن . أما البوادى الحجازية التى كفت أيديها كذلك ، فلم يكن لديها وفرة المادة ، بل لقد تدرجت إلى الشظف حين اضطرب نظام العطاء ، ثم حين كلب عليهم عُمّالُ الزكاة ينهبون ما لديهم ، ففزعوا إلى الخلفاء بشكواهم ، ولم يُستجَب لهم ، فخرج شبابهم إما فى انتفاضات العلويين وثورات الخوارج ، وإما فرادى يقطعون السبيل ويتصعلكون . ولما كانت هذه التحركات عديمة الجدوى فى دفع الأذى ، انكفأت البادية على ذاتها ، وانطوت على آلامها ، فصدرت عنها الأحزان فى هذا القالب الفنى من قصص وشعر عذريين .

ويتقدم الدكتور عبد القادر القط خطوة أخرى فى رصده لطبيعة الظاهرة فيقول : « ولا نكاد نجد ظلا للحياة والمجتمع فى شعر هؤلاء الشعراء إلا بمقدار ما يوحى بالخصومة العامة الدائرة بينهم وبين تقاليد ذلك المجتمع »[٩] . ولعل مالا حظه طه حسين من خصومة ضد المجتمع ، يتكاملان معا فى تعليل أسباب الظاهرة العذرية ، وبيان أساس نشأتها واتجاه تعبيرها .

أما عن تشخيص الظاهرة ، وتحديد طبيعتها فسوف نجد طه حسين والدكتور القط يلتقيان ويتكاملان مرة ثانية . يقول طه حسين : « وأزعم أن قيس بن الملوح خاصة إنما هو شخص من هؤلاء الأشخاص الخياليين الذين تخترعهم الشعوب لتمثيل فكرة خاصة أو نحو خاص من أنحاء الحياة »[١١] . ويقول الدكتور القط : « وقد اقتبسنا تلك الروايات لما تحمله من طبيعة المأثور الشعبى ، الذى لا يكون - فى الأغلب - إلا حين تتجاوز القصة نطاق الوجود الفردى ، ويشعر أبناء العصر أنها تعبر عن إحساس عام بوجه من وجوه الحياة والمجتمع ، فيضيفون إليها من خيالهم ما يشاءون »[١١] .

ولا يقف الباحثان الكبيران وحدهما فى هذا الاتجاه ، فلدى الدكتور محمد غنيمى هلال توجيه قريب من ذلك[١٢] ؛ إذ يرى فى الغزل العذرى جنسا أدبيا متميزا ، كما يرى تقارب الحب العذرى والحب الصوفى : « فما الحب الصوفى إلا حب عذرى تطور تحت تأثير عوامل دينية وفلسفية » - ومع أن الدكتور غنيمى هلال يفصل بين طبيعة العاشق فى القصة العذرية وطبيعتها فى الصوفية - وهو الأمر الذى نخالف فيه - فإنه يرصد أن شخصية قيس الصوفية أصبحت قالبا مرنا للآراء الفلسفية الصوفية . ولو أن الباحث لم يفصل بين ما سبق أن وحد بينهما لا ستطاع أن يضع يده على طبيعة شخصية العاشق العذرى التى لا تختلف كثيرا عن طبيعة الصوفى .

وإلى جانب أولئك يقف الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، حيث يرى : « أن شعر الغزل ليس سوى ظاهرة فنية ، بمعنى أننا لا نعده تعبيرا عن مزاج خاص بطائفة بعينها من الشعراء ، بقدر ما نعده رمزا موضوعيا عن مزاج عام »[١٣] .

وفى ضوء هذه الدراسات السابقة نستطيع أن نشخص هذه الظاهرة التى انتشرت أوسع انتشار فى بادية الحجاز فى العصر الأموى على أنها تعبير عن وجهة نظر البادية فيما تمر به الدولة من ظروف تاريخية ، وإفضاء بآراء أهل البادية فى السلوك السياسى الذى يسلكه حكامهم .

ولما كان التعبير المباشر محظورا فقد لجأت البادية إلى هذا القالب الفنى الذى وجدت هيكله العام فى التراث الذى توارثه أهلها عن الأسلاف ، ونعنى به التراث الأسطورى والمأثور الشعبى السائد قبل الإسلام ؛ نحن إذن بإزاء قصص شعبى يحمل السمات التى تميز كل فولكلور ، وأهمها أنه قصص مجهول المؤلف ، وأنه يسير حسب أشكال نمطية تتكرر « موتيفاتها » من قصة إلى أخرى ، على نحو يجعل القصة العذرية « تيمة » محددة لها عناصرها المعروفة ، حتى إذا لجأت إلى المغايرة أحيانا والتحوير أحيانا أخرى .

ولا يتناقض هذا مع معرفتنا أن هذا القصص كان مكتوبا فى فترة مبكرة من العصر العباسى . يروى كراتشكوفسكى قول دعبل الخزاعى : « كان بالكوفة رجل من بنى أسد فأحب فتاة من أهل الكوفة واشتهر أمرهما ، ثم قال فيها الشعر ، وقد ذكر بعض أهل الكوفة أنه مات من حبها ، ونسبوا إليه أنه وضع كتابا بذلك ككتاب جميل وبثينة ، وعروة وعفراء وكثير وعزة »[١٤] .

فتدوين هذا القصص لا يعنى أن مدونيه هم مؤلفوه ، بل لا يخرج الأمر عن كون هذا التدوين تجميعا لهذا القصص من أفواه رواته من البدو ، كما فعل أبو بكر الوالبى فى جمعه لقصة المجنون فى كتاب « حكاية قصة المجنون » ، أو ما فعله يوسف بن الحسن المبردى الدمشقى فى كتابه « نزهة المسامر فى ذكر بعض أخبار مجنون بنى عامر » ؛ فهذه المدونات أقرب إلى طبيعة ما يقوم به جامعو التراث الشعبى فى أيامنا .

القصة العذرية وما فيها من الشعر العذرى قصة شعبية مجهولة المؤلف إذن ، تعتمد على عناصر قليلة من الواقع ، إلى جانب العناصر التى تخترعها ، فتخضع العناصر الواقعية لسياق « النمط » الذى تسير عليه[١٥] . وهى تعبر من خلال القالب الفنى تعبيرا رامزا لما يجرى من حولها ، وما تعانيه الجماعة من هموم ، وما تترقبه من آمال .

وبهذا المفهوم سوف نتجه بالتحليل للقصة العذرية ، وتفسير ما تتضمنه من شعر يحاول الاستعلاء على ما فى الواقع من فساد .

٣

إن قصص العشق العذرى فى العصر الأموى تمتد جذوره موغلة فى القدم إلى حيث المأثور الأسطورى والشعبى فى عصور ماقبل الإسلام . وقد حافظ هذا القصص على عناصر كثيرة من ميراثه القديم ، مطورا بعضها ، ومضيفا إليها عناصر أخرى فرضتها الظروف الجديدة .

ففى الميراث الأسطورى القديم نجد أسطورتين تفسيريتين تتعلقان بالثريا ، كانتا معا من جذور القصص العذرى . تروى الأولى أن «الدبران» قد عشق الثريا فذهب يخطبها من أبيها «القمر» ، إلا أنها قالت : ماذا أصنع بهذا السبروت الذى لامال له ؟ فذهب الدبران يطلب الثروة ، ومالبث أن جمع ما أراد ، وعاد إلى الثريا يقود قطيعا من النجوم أمامه يسمونها «القلاص» ، فهى الإبل التى يقدمها مهرا لخطيبته ، وهو يدور خلف الثريا بقلاصه هذه ، لذلك يسمونه التابع ، أو حادى النجم . أما الأسطورة الثانية فتكمل الأسطورة الأولى ، حيث تروى أن «سهيلا» اليمانى هو الذى تزوج الثريا ، وكان عشارا غنيا ، فى غيبة الدبران . ويأتى المأثور الشعبى فى قصص العشق الجاهلى ، ترديدا لهذه العناصر ، لايخل بها إلا فى حدود ضيقة . فعنترة العبسى يعشق عبلة ويغالى أبوها فى المهر ، إلا أن البطل شبه الأسطورى يستطيع أن يحصل على «قلاصه» ويعود ليجد عبلة فى انتظاره . فالعنصر الذى يتغير هو نهاية القصة ، وذلك لأن عنترة من الأبطال الذين تلحظهم عناية خاصة ، تظلل حياتهم كلها ، وليس عشقهم فحسب . ولكن الحال يختلف فى قصة المرقش الأكبر وأسماء ؛ فهى تكرار للأسطورتين معا . إنه يحب أسماء ، إلا أن أباها زوجها من شخص آخر فى غياب المرقش . فلما رجع أخبر بذلك ، فخرج يريدها[١٦] .

إن العناصر الأساسية فى القصة العذرية الجاهلية عناصر بسيطة هى : العشق ، الخطبة ، الرد ، الرحلة ، الزواج من أجنبى ، استمرار العاشق فى عشقه وملاحقته للمحبوبة ؛ هذا هو النمط الذى فرضته الأسطورة وكررته قصة المرقش ، ولم تخالف عنه قصة عنترة إلا فى تحقيق الزواج ، لشروط خاصة فى البطل الموعود ، تقربه من النمط اليونانى «هرقل» ، وليس هنا مجال الإفاضة فى ذلك .

وإذا كانت القصة العذرية الأموية ترتكز فى أساسها على المأثور الأسطورى والشعبى القديم ، فإنها تضيف إليه إضافات جديدة

ومتعددة ، تتحول به عن بساطته القديمة إلى تعبير أكثر تعقيدا بحيث يتضمن وجهة نظر فى مسيرة الحياة ، وطبيعة مايعانيه الناس فى هذه الحياة . ولقد اعتمد هذا الخيال الشعبى فى تعبيره عن وجهة نظر أهل البادية فى الحياة ، ومسيرة المجتمع ، على التلميح لا التصريح ، فكان مايمكن أن نسميه بالرمز العذرى ، الذى يسقط المؤلفون المجهولون والرواة ، أو لنقل يسقط «الشعب البدوى» الفقير من خلال رؤيته إلى مايعيب الحياة ومسيرة المجتمع من مظالم . لذلك فنحن نستطيع أن نقرر أن الاتجاه الذى سلكته قصة الغزل العذرى هو اتجاه من الاتجاهات المعبرة عن «سوء التكيف» أو «رفض الواقع» حتى لو كان هذا الرفض سلبيا انعزاليا : فلم تكن خصومة هؤلاء الشعراء موجهة فحسب ضد «تقاليد المجتمع» ، كما يرى الدكتور عبد القادر القط ، بل إن هذه الخصومة وهذا الرفض يتوجهان ضد ما يمارس فى المجتمع من ظلم لم يكن مازعمته بعض روايات هذا القصص سوى رمز له .

لقد زاد النمط الأموى عناصر متعددة على عناصر النمط الجاهلى . ومن خلال رصد هذه العناصر يمكننا تحليل اتجاه هذا القصص ، والتدليل على صحة ماذهب إليه . فنحن نرى فى النمط الأموى هذه العناصر :

١ - **العاشق والمعشوق دائما غاية فى الصباحة والجمال ،** باستثناء «كثير عزة» .

٢ - **القرابة فى النشأة أو الدم :**

(أ) بعض روايات قصة المجنون :

تعلقت ليلى وهى بعد صغيرة ... ولم يبد للأتراب من ثديها حجم

صغيرين ، نرعى البهم ، يا ليت أننا ... إلى الآن لم نكبر ولم تكبر البهم[17]

وقوله :

ألا أيها القلب الذى لج هائما ... بليلى وليدا لم تقطع تمائمه

أفق قد أفاق العاشقون وقد أنى ... لحالك أن تلقى طبيبا تلائمه[18]

(ب) عروة وعفراء : ابنا عم[19] .

(جـ) الصمة وريا ؛ ابنا عم ، قشيريان تغلبيان .

(د) عامر بن سعيد بن راشد وجميلة بنت وائلة بن راشد طائيان ، ولدا فى ليلة واحدة .

(هـ) مالك وجنوب : جعديان .

(و) كعب وميلاء الطائيان .

(ز) وضاح اليمن وأم البنين : نشأ معها صغيرين .

٣ - **العشق العف العنيف .**

٤ - **الخطبة ، وردها :**

إما لذيوع الشعر كما نرى فى حالة المجنون .

وإما المغالاة فى المهر كما نراها فى الحالات التالية :

(أ) عروة وعفراء .

(ب) عتبة بن الحباب وصاحبته ريا[20] .

(جـ) عامر بن سعيد بن راشد الطائى وصاحبته جميلة .

(د) الصمة القشيرى وصاحبته ريا .

٥ - **الرحلة :**

إما لجمع المهر كما نراها فى قصص عروة صاحب عفراء ؛ وفى غياب المحب تتزوج المحبوبة .

وإما الارتحال بعد زواجها ، كما نرى فى قصص :

(أ) جميل بثينة ، ورحلته إلى مصر .

(ب) كعب وميلاء ، وهروبه إلى الشام .

(جـ) توبة بن الحمير صاحب ليلى الأخيلية ، وارتحاله الدائم فى الغارات .

(د) قيس صاحب لبنى ، ورحلته إلى المدينة بعد زواجها .

(هـ) المجنون ، ورحلة أهله به إلى الكعبة .

٦ - **موقف الأمويين :**

(أ) الوالى الأموى يهدر دم العاشق :

كما فى قصص جميل ، والمجنون ، وقيس بن ذريح .

(ب) الحجاج يغتصب جارية من صاحبها المشغوف بها ويهديها لعبد الملك فينتحران أمام الخليفة[21] .

(جـ) معاوية يسعى فى طلاق امرأة عبد الله بن سلام القرشى التى أحبها ابنه يزيد[22] .

(د) مروان بن الحكم يغتصب زوجة أعرابى ، وعندما يشكوه لمعاوية ، تحدث معاوية نفسه باغتصابها لنفسه كذلك[23] .

(هـ) يزيد يحتال حتى يسلب عبد الله بن جعفر جارية يحبها[24] .

٧ موقف الشريف الهاشمى :

(أ) الرسول ﷺ يعنف سرية قتلت عبد الله بن علقمة صاحب حبيش [٢٥] ، فى أول الإسلام .

(ب) الحسين يسعى فى خطبة لبنى لقيس بن ذريح ، ويمهرها من ماله ، ثم يسعى فى ردها إليه بعد طلاقها[٢٦] ، ويمشى حافيا فى القيظ ليوافق أبو قيس على الزواج .

(جـ) الحسين يتزوج المرأة التى سعى معاوية فى طلاقها ليتزوجها يزيد ، ثم يحفظها حتى يعود زوجها فيردها عليه[٢٧] .

(د) ابن جعفر يهب إحدى جواريه لرجل عشقها[٢٨] .

٨ - جنون العاشق :

أما جنون العاشق ومرض موته فلا نراه إلا عنصرا أقحم متأخرا ، فصار دخيلا على القصة النمطية ، على الرغم من كونه أشهر عناصرها . فلم نره إلا فى قصص المجنون وقيس بن ذريح ، وعروة النهدى صاحب عفراء ، وقصارى مايشيع فى القصة النمطية هو المرض المبرح ، المشفى بصاحبه على الموت من كتمانه أمر هواه . ولكن شكل التطور الأخير لهذا القصص يحدد هذا المرض بالجنون ، ويكون هذا المرض - باتجاه الانفصال الوجدانى عن الواقع الظالم - هو المعبر الذى ستتخذه القصة العذرية وصولا إلى النمط الصوفى ، تشخيصا لحالة «الجذب» التى تنتاب المتصوفة ، «عقلاء المجانين» .

٩ - النهاية المأساوية :

موت العاشقين[٢٩] أحدهما إثر الآخر ، ودفنهما معا أو متجاورين :

(أ) فى بعض الروايات : تظل بثينة تردد :

سواء علينا ياجميل بن معمر
إذا مت ، بأساء الحياة ولينها

«فلم يسمع منها غيره حتى ماتت»[٣٠].

(ب) فى بعض الروايات تموت ليلى فيموت المجنون على إثرها .

(جـ) تموت حبيش بجوار جثة عبد الله بن علقمة .

(د) تموت جنوب حين يبلغها نعى مالك .

(هـ) تموت جميلة إلى جوار عامر بن سعيد قبل دفن جثمانه وتدفن فى قبره .

(و) تشهد ريا مصرع عتبة بن الحباب فتموت ، وتوارى معه فى حفرة واحدة .

(ز) يموت كثير فور علمه بأنه قد صلى على عزة وواراها دون أن يعلم بأنها هى[٣١] .

(ح) مات ابن ذريح بعيد لبنى ودفن فى قبر مجاور لقبرها .

(ط) ماتت عفراء فوق قبر عروة وهى تندبه ، ودفنت فى قبر مجاور له .

(ى) وجدت أم البنين ميتة فوق المكان الذى دفن فيه الوضاح .

(ك) حتى ليلى الأخيلية التى عاشت بعد توبة ، تفتعل القصة حادثا تموت فيه إلى جوار قبره لتدفن قريبة منه .

١٠ - شجرة العاشقين :

(أ) يخرج من قبر عروة ساق شجرة ، ومن قبر عفراء مثله ، حتى إذا صارا قدر قامة الإنسان اعتنقا . فكانت الناس تراهما ولايعرفون أى ضرب من النبات هما .

(ب) خرجت شجرة من قبر عروة وريا ، عليها ألوان من الورق ، سماها الناس شجرة العريسين .

هكذا تحتفظ القصة الأموية بعناصر القصة الجاهلية تقريبا ، إلا أنها تزيد عليها زيادات تبعد بها عن اتجاه الأصل الجاهلى ، وتميل بها نحو التعبير الرمزى عن الرؤية السياسية التى يقف أهل البادية على أساسها موقف العداء من الدولة الأموية .

٤

إن العناصر الأساسية التى تتردد فى حكايات الشعراء العذريين تتفق فى معظم الحالات ؛ فالشاعر ينشأ مثله فى ذلك مثل غيره من فتيان البادية ، وكذلك فتاته ، وقد ينشآن معا كما فى حالة عروة بن حزام ، وبعض روايات قصة قيس بن الملوح ، حين يشب الحب بينهما وتنعقد أواصره . ثم تبدأ عوامل التفريق بينهما متمثلة فى التقاليد القبلية أول الأمر ؛ فالتقاليد تمنع زواج الشاعر ممن اشتهر عنه حبه إياها ، وقال الشعر فى التشبيب بها . ولكن الذى يحدث أن هذا المنع لا يصرف الشاب عن حبه لفتاته ، ولا يؤيسه منها ، بل إنه ليذكى ضرام العواطف المشبوبة فتفيض شعرا يتناقله الركبان ويشيع فى البادية ، حتى لا يجد أهل الفتاة بدا من اللجوء إلى والى المنطقة - وهو نائب الأمويين فى الحكم - ليبيح لهم قتل الشاعر الذى تمادى فى التشهير بابنتهم وفضحها فى القبائل . ويصدر الحكم القاسى بمنحهم الحق فى قتل الشاعر . وهنا يتدخل عامل الخير للتوفيق ممثلاً فى أحد الأشراف من أبناء هاشم ، وغالبا ما يكون من نسل الإمام على ابن أبى طالب على وجه الخصوص ، فيحاول هذا الشريف

الهاشمى أن يتوسط لدى أهل الفتاة لتزويجها من فتاها ، ويبذل المهر من ماله الخاص ، ولكن وساطته تخفق لسبب أو لآخر ، ويسارع أهل الفتاة بتزويجها للتخلص من ضغط الشريف الهاشمى ، الذى يجدون حرجا كبيرا فى توسطه ، فيزوجون الفتاة من شخص غريب ، يرتحل بها عن موطنها . وعندما يفقد الشاعر كل أمل فى فتاته يهيم على وجهه مع الوحوش مجنونا ، أو يسقط مريضا بمرض لا يستطيع الأطباء شفاءه ، لأنه مرض نفسى لا عضوى . وسرعان ما يموت الحبيبان ، يتبع أحدهما الآخر ، وبعد أن استحال لقاؤهما فى الحياة الدنيا الظالمة يتجاور قبراهما ، دلالة على لقائهما فى العالم الآخر الذى يسوده العدل والرحمة . حينذاك يدرك الجميع أنهم أخطأوا فى حق العاشقين الراحلين ، ويتمنون لو أنهم لم يفرقوا بينهما .

ومن الواضح أن تنسيق الأحداث بهذه الصورة يفتقر إلى المنطق فى كثير من جوانبها ؛ فلم يكن العرب يأنفون من التشبيب المتزن ببناتهم على هذه الصورة الانفعالية التى تصورها القصص[٣٢] كما يرى طه حسين وشوقى ضيف ، بل ربما كان الأمر على العكس من ذلك ؛ إذ كانوا يرون تشبيب الشعراء مدعاة لاشتهار بناتهم . وقصة الأعشى مع المحلق مشهورة فى ذلك ، وأكثر منها شهرة موقف معاوية حين سمع تشبيب عبد الرحمن بن حسان بابنته . وكذلك تشبيب عمر بن أبى ربيعة بسكينة بنت الحسين . وحتى لو كان الأمر كذلك فإن المنطق يفرض أن يحذر الشاعر العاشق فلا يذكر فى شعره ما يصبح سببا لحرمانه . وليس من أهدافنا أن نتصدى لتوثيق هذه الأحداث وبيان حقيقة حدوثها من عدمه ، ولكن حسبنا أن نتعرض لها بالدراسة والتفسير من حيث تعبيرها عن أزمة الحياة البدوية .

فمن الاضطراب الواضح فى رسم شخصيات هذه القصص ، وبخاصة « المجنون » ، ومن افتقار هذه القصص إلى منطق الواقع ، ومن ترتيب أحداثها ، يتضح لنا أن هذه القصص تنحو منحى شعبيا رمزيا ، وتسقط على رؤيتها للواقع إسقاطاتها النفسية الدفينة ، التى تجعل منها وسيلة للاحتماء من الواقع المرفوض ، والهروب إلى عالم الحلم الخيالى الذى يتمنونه .

إن هذا التقليد المخترع الذى تدعيه القصة عن تشدد أهل البادية فى حجب بناتهم عن التشبيب لم يكن سوى رد فعل عما شاع فى الحواضر من تعرض بنات الأمويين للشعراء الغزلين من أهل الحجاز ليشببوا بهن ؛ فقد شاعت قصص عمر بن أبى ربيعة وغزله فى بنات الأمويين وكبراء أهل الحضر ، ولذلك فقد وجدت القصة فى اختراع هذا التقليد تنديداً واستعلاء نفسيا ينتقم به أهل البادية المكبوتون الفقراء من أصحاب سلطة القهر الحاكمين ، ومن أهل الحضر المترفين فى آن معا ؛ وإذا لم تندد القصة صراحة بهم فقد كان هذا التنديد السلبى هو الانتقام المتاح والمأمون فى عواقبه أمام هؤلاء المحرومين ؛ ولذلك فإشاعة هذا التشدد تبدو لنا إعلانا من أهل البادية لاستعلائهم على أهل الحضر ، وتعبيرا عن سخريتهم من الحكام الذين يسومونهم العسف ، فى حين أنهم يتركون بناتهم يعبثن عبثا تنتشر قصصه الماجنة فى أرجاء الدولة ؛ بل إن هذا الإعلان يأخذ صورة أوضح وأصرح فى قصة « وضاح اليمن » المشهورة ، التى تدور بعض حوادثها فى قصر الخليفة نفسه فى دمشق ، حيث يلتقى الشاعر بمعشوقته التى صارت زوجا لهذا الحاكم المتسلط الغشوم ، الذى يغفل عن صيانة حرمه .

كذلك فإن القصة تشير إلى لجوء أهل الفتاة للوالى الأموى فيبيح لهم دم الشاعر ، على حين يقوم أحد أشراف بنى هشام بمحاولة جمع شمل الحبيبين بشكل يضمن لأهل الفتاة صيانة سمعتهم وشرفهم ، ويحق للعاشقين العفيفين اللقاء الذى يحله الدين والمجتمع ، وفى هذا إشارة واضحة لرفض أهل البادية لحكم الأمويين الجائر ، الذى يحل الدماء لأوهى الأسباب ، وتعلقهم ببنى هاشم ، وتمنيهم لقيام دولتهم العادلة التى تقوم على أساس من إنسانية الإسلام ورحمته . ولما كان الواقع صارما ، ولا يدع المجال لأى أمل فى قيام العدل ، فإن المنطق يفرض أن تتجه القصة إلى هذه النهاية التعسة الحزينة ، فلا يلتقى الشاعر بمحبوبته إلا فى الموت ، ومادام العدل بعيدا عن الأرض فلا أمل إذن إلا فى العدل الأخروى تعويضا عن الظلم الدنيوى .

إن البادية بإضافتها موقف الأمويين من العاشق العذرى ، وموقف الهاشميين منه إلى العناصر المتوارثة فى القصة النمطية إنما تعبر عن وجهة نظرها فى الصراع السياسى الدائر بين البيت الأموى المالك ، والبيت الهاشمى المطالب بالخلافة . وتدلى برأيها فى أحقية الهاشميين بما يطالبون به ؛ لأنهم يمثلون روح الرحمة والعدل التى جاء بها الإسلام. وهى إنما تردد. فى هذا الإطار الفنى الرامز - ما كان يصرح به أهل السياسة آنذاك . فالمغزى النهائى للقصة العذرية هو ما تلخصه أبيات الكميت بن زيد الأسدى :

فقل لبنى أمية حيث حلوا
وإن خفت المهند والقطيعا
أجاع الله من أشبعتموه
وأشبع من بجوركم أجيعا
بمرضىِّ السياسة هاشمى
يكون حَياً لأمته .. ربيعا

كما تعبر عنه أصرح تعبير كلمات سديف مولى بنى هاشم :
« اللهم قد صار فيئنا دولة بعد القسمة ، وإمارتنا غلبة بعد

المشورة ، وعهدنا ميراثا بعد الاختيار للأمة ، واشتريت المعازف بسهم اليتيم والأرملة ، وحكم فى أبشار المسلمين أهل الذمة ، وتولى القيام بأمورهم فاسق كل محلة . اللهم وقد استحصد زرع الباطل وبلغ نهيته واستجمع طريده . اللهم فأتح له من الحق يداً حاصدة تبدد شمله وتفرق تامه ، ليظهر الحق فى أحسن صوره وأتم نوره »[٣٣] .

وإذا كان أهل السياسة يصرحون بدعوتهم وعقيدتهم مستندين إلى ما لديهم من قوة ، أحيانا ، أو طالبين للشهادة فى سبيل ما يؤمنون به أحيانا أخرى ، فإن أهل البادية قد لجأوا إلى التلميح بمعتقدهم فى هذا الإطار الفنى الذى اخترعوه ، والذى يضمن لهم الأمان من مخالب السلطة . وهكذا سنلاحظ ، أن قدرا كبيرا من التعمية والترميز يشيعان فى بعض القصص.ويمكن تفسير هذه التعمية بأن هذا القصص قد أنشىء فى عهود قوة الدولة وبطش الحكام ، كما سنلاحظ أن بعضا آخر يتخفف من هذه القيود ويميل إلى التصريح أو ما يقرب منه ،وهو ما يمكن تفسيره بشعور أهل البادية بضعف قبضة الدولة وتراخى قوتها . وهذا أول تعبير متكامل بالرمز يظهر فى الأدب العربى نتيجة الطغيان السياسى[٣٤] .

٥

يذكر صاحب الأغانى[٣٥] فى الفصل الذى أفرده « لمجنون بنى عامر » من اختلاف الرواة حين يتحدثون عن شخص المجنون ونسبه وما أصيب به ، ما يجعل مجال الشك واسعا فى ما يروى من قصته ، حتى لقد شك بعض الباحثين فى وجوده أصلا ، كما شك فيه أبو الفرج الأصفهانى نفسه . وكما قلنا فإننا لانهتم بتوثيق هذه الروايات ولا البحث فى حقيقة وجود المجنون من عدمه ، فكل ما نعنى به هو هذا الشعر المنسوب إلى هذه الفترة الزمنية ، الذى يكوّن هذه الظاهرة الفريدة ، أعنى بها ظاهرة الغزل العذرى والنمط القصصى الذى ينسج حول هؤلاء الشعراء ؛ فليوجد هؤلاء الشخصيات وجودا ماديا أو ليخترعهم الرواة ولينسقوا حولهم القصص كما شاءوا ، فليس هذا مهما . وإن شئنا حلا توفيقيا فلنقل إن هذه الشخصيات قد وجدت ولكن الرواة قد تزيدوا فى إضافة الأحداث إلى حيواتها . وليس هذا أيضا بالأمر المهم أو الخطير ؛ ولكن المهم والخطير هو شأن هذا الشعر المنسوب إليهم .

لقد صدر هذا الشعر عن الباديّة ، وعرف فيها ، فى الفترة الأموية ، وفيه من السمات ما يقطع بنسبته إلى هذا الزمن . فلنقل إنه نوع من الشعر المجهول قائله ، الذى ينسب الرواة ما فيه ذكر ليلى منه إلى المجنون العامرى ، وما فيه ذكر لبنى إلى قيس ابن ذريح[٣٦] الخ ، كما يروى أبو الفرج الأصفهانى نفسه . وهنا نجد أنفسنا أمام ظاهرة جماعية لافردية ، نتجت عن الضغط والقهر السياسى فصارت قصصا رمزيا ، ينفس عن رأى مكبوت ، وهذا ما يشهد بصحة ماذهبنا إليه فى الفقرة السابقة ، من أن حالة سوء التكيف فى البادية قد وجدت الحل المناسب فى هذا الإعلاء السلوكى وهذا التنفيس القولى . ودراسة هذا الشعر تنبىء بوضوح عن ذلك .

يقول قيس بن الملوح المعروف بالمجنون :[٣٧]

ألا ماللـيلى لاتـرى عنـد مضجعى
بليل ولا يجـرى بذلك طائـر
أزالت عن العهـد الذى كان بيننا
بذى الأثل أم قد غيبتها المقابر
فوالله مـا فى القرب لى منك راحـة
ولا البعـد يسليـنى ، ولا أنا صابر
ووالله مـا أدرى بأيـة حيـلة
وأى مرام أو خطار أخاطر
وتالله إن الدهر فى ذات بيننا
على لها فى كل حال لجائر
فلو كنت قد أزمعتِ هجرى تركتنى
جميعَ القوى والعقلُ منى وافر
وقد أصبح الود الذى كان بيننا
أمانىَّ نفس والمؤمل حائر
لعمرى لقد رنَّقتِ يا أم مالك
حياتى ، وساقتنى إليك المقادر

إن الحاجة التى يعلنها المجنون حاجة غامضة لا ندرى هل هى حاجته للزواج من ليلى كما يفهم من قوله : «ألا ما لليلى لا ترى عند مضجعى بليل» ، أو هى مطلق القرب منها ، أو أن حاجته إليها هى مجرد وجودها المجرد . فقوله بعد ذلك : «فوالله ما فى القرب لى منك راحة» ينفى أن تكون حاجته إليها مادية كالزواج أو مجرد القرب ؛ إنه هو نفسه لا يدرى أى الجوانب تريحه أو تفى بحاجته ؛ إنه يحس بالحاجة إليها حاجة لا يُشبعها القرب أو الزواج أو الوجود ، ولا يدرى على أى وجه يمكن أن تكيف هذه الحاجة :

ووالله مـا أدرى بأيـة حيـلة
وأى مرام أو خطار ، أخاطر

هذا هو التسامى بالرغبة والإعلاء السلوكى لها . وهذه هى البذرة الأولى التى نمت بعد ذلك فصارت الحب الصوفى المطلق ، والتى عبر عنها متصوفة الفرس فى قصتهم عن المجنون ؛ إذ

يروون أن ليلى أتت يوما إلى المجنون فصرفها عنه قائلا : «اذهبى فقد شغلنى حبك عنك» .

إن حاجته إليها مبهمة ، يعبر عنها قول جميل فى الغرض نفسه(٣٨) :

وإنى لأرضى من بثينة بالذى
لو أبصره الواشى لقرت بلابله
بلا ، وبألا أستطيع ، وبالمنى
وبالأمل المرجو قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى وبالحول ينقضى
أواخره لا نلتقى وأوائله

وإذا كان جميل يرضى بلا شىء كما يقول ، فإن المجنون لا يحس بالإشباع حتى فى اللقاء والقرب «فوالله ما فى القرب لى منك راحة» ، بل هو يحس لوعة دائمة ووجدا مستمرا :

كأن فؤادى فى مخالب طائر
إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا
كأن فجاج الأرض حلقة خاتم
علىّ فما تزداد طولا ولا عرضا

ففؤاده دائم الخفق ، والدنيا باتساعها ورحابتها ضيقة عليه أبدا ، لأنه دائما فى حالة نزوع وشوق ، أو فى «حالة حب» إن صح التعبير ، لا يخفف منها قرب ليلى ولا يزيدها بعدها اشتعالا ، كأنه قد تعلق لا بليلى ، ولكن بهذه الحالة التى يثيرها وجود المحبوبة ، مجرد وجودها ، على ظهر الأرض . وهذه الحال الغريبة هى التى يمكن أن نفهمها من قوله :

أظل غريب الدار فى أرض عامر
ألا كل مهجور هناك غريب

فالغربة لا تعنى عنده مجرد الوجود بعيدا عن أرضه وقومه ، لأنه هنا فى أرض عامر - يعنى بين أهله ، فهو «عامرى» - ولكنه مع ذلك يشعر بالغربة بينهم . ولهذا فالغربة عنده إحساس داخلى غير متعلق بالوجود المادى . كذلك فالحب عنده معنى مجرد وإحساس مطلق لا يتعلق بقرب ليلى أو بعدها المادى ، بل إنه لا يتعلق بإحسانها أو بإساءتها إليه :

وماذا عسى الواشون أن يتحدثوا
سوى أن يقولوا : إننى لك عاشق
نعم - صدق الواشون - أنت حبيبة
إلىّ وإن لم تصف منك الخلائق

ومن أجل هذا التعلق المطلق المجرد يقترب الشاعر ، أو هو يصل إلى حالة توحد خاص به ؛ فاسم ليلى لا يدل إلا على ليلاه وحدها :

وداع دعا إذ نحن بالخيف من منى
فهيج أطراب الفؤاد وما يدرى
دعا باسم ليلى غيرها فكأنما
أطار بليلى طائرا كان فى صدرى
دعا باسم ليلى ضلل الله سعيه
وليلى بأرض منه نازحة قفر

فليلاه هى المدلول الوحيد لاسم ليلى ؛ وكل من ينادى بهذا الاسم إنما يقصدها هى . كما أنه يفرض الحماية على الظباء لأنها تشبهها :

أيا شبه ليلى لا تراعى فإننى
لك اليوم من وحشية لصديق
وياشبه ليلى لو تلبثت ساعة
لعل فؤادى من جواه يفيق
تفر وقد أطلقتها من وثاقها
فأنت لليلى لو علمت طليق

إنه صديق لها ، يضمن لها الأمن والسلامة لأنها شبيهة ليلى . وهو من أجل هذا الشبه قد خلصها من الأسر الذى وقعت فيه ؛ وهو يصارحها بأنه إنما خلصها من أسرها وأطلقها من وثاقها إكراما لليلى . إن ميله إلى التوحيد الشخصى للمحبوبة يفرض عليه إكرام الاسم إذا نودى به ، وإكرام المشابه لها . والغزال يكاد أن يكون ليلى بذاتها :

كاد الغزال يكونها
لولا الشوى ونشوز قرنه

لذلك يعقد الشاعر صلة حميمة بينه وبين الظباء ؛ ففى النص السابق يقوم بإطلاق سراح الغزال الأسير إكراما لليلى ، أما إذا قتل الغزال فلا بد أن يقتص له ويأخذ بثأره من قاتله ، مقدرا أن هذا ثأر خاص به هو :

أبى الله أن تبقى لحى بشاشة
فصبرا على ما شاءه الله لى صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فياظبى كُلْ رغدا هنيئا ، ولا تخف
فإنك لى جار ، ولا ترهب الدهرا
فعندى لكم حصن حصين وصارم
حسام ، إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعنى إلا وذئب قد انتحى
فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا

ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها
فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشفى جوى
بصدرى ؛ إن الحر قد يدرك الوترا

إن لأصحاب اتجاه التفسير النفسى[٣٩] مجالا واسعا فى الحديث عند تحليل النص ؛ فهذه الأبيات نموذج كامل حقاً للحلم أو للإسقاط ، إذ إن المجنون يبدل ليلى والغزال أحدهما من الآخر ، ويضع الذئب مكان (ورد) الذى زوجوه ليلى قسرا . وما قتله للذئب إلا رغبة مكبوتة فى أن يقتل غريمه البشرى ، وقد وجدت هذه الرغبة تنفيسها المشروع فى قتل الذئب الذى افترس الغزال كما افترس ورد ليلى ؛ فهو يستحق القتل من وجهة نظر المجنون ولكنه لا يستطيع ذلك ، فكان قتل الذئب انتقاما فى عقله الباطن . وهذا التفسير منطقى وصحيح ؛ فالمجنون يربط مأساة الغزال بمأساته الشخصية «فصبرا على ما شاءه الله لى» ويربط الغزال بليلى بوضوح : «رأيت غزالا . . فقلت أرى ليلى» ، كما أنه يجعل من قتله الذئب إدراكا لثأره : «إن الحر قد يدرك الوترا» . كل ذلك صحيح إذا نحن سلمنا بحقيقة هذا القصص الذى يرويه الرواة ، وإذا نحن سلمنا بحقيقة وجود شخص المجنون على ما يرويه الرواة أيضا . ولكننا كما سبق قد لا نسلم بذلك ، ولسنا أول من شك فى وجود المجنون ، ولسنا أول من أنكر أن يكون هذا الفيض من القصص صحيحا فى معظمه . ولذلك ينهار هذا التفسير النفسى من أساسه* لأنه يقوم على هذين الافتراضين : وجود المجنون ، وصحة القصص المروى عنه ، وقد شك فيهما الباحثون بدءا من أبى الفرج الأصفهانى حتى الدكتور طه حسين .

لقد رأينا أن أمثال هذه الأحداث والشخصيات والأشعار كانت مادة سمر وقصصا شعبيا يتزيد فيه كل قاص بحسب ظروفه وقدرة خياله ؛ ولذلك فنحن نعدها من قبيل الأدب الشعبى مجهول المؤلف ، ومن ثم فهى لا ترتبط بشخص واحد يمكن تحليلها وفهمها بالنظر إلى ظروفه التى ترويها هذه الحكايات ، وإنما هى نتاج حالة عامة من القنوط والرغبة المبهمة فى العدالة وإقامة الحق . ومن ثم فإنها قصص وأشعار رامزة إلى حالة من القهر والتسلط الوحشى ، والنزوع إلى ما ينبغى أن يكون من إدراك ثأر المظلومين الذين راحوا ضحية هذه السلطة الغاشمة .

٦

ولننتقل عن المجنون إلى شخصية أخرى من شخصيات هذا القصص العذرى ، هى شخصية عروة بن حزام ، التى تتمثل فيها أيضا كل خصائص هذا اللون من المرويات ؛ فقد تعلق بابنة عمه عفراء ، وكره أبوها أن يزوجه منها لفقره ، فارتحل ليجمع ثروة تؤهله لتحقيق هذا الأمل ، ولما رجع إلى قبيلته وجد عمه قد زوج عفراء من شخص غنى ، فيصاب الفتى بالأمراض ، وتنتهى القصة بموتها ودفنهما فى قبرين متجاورين . ولا يكتفى القاص بذلك بل يقول : قد خرج من القبر ساق شجرة ، ومن هذا ساق شجرة ، حتى إذا صارا على قدر قامة التقيا فكان الناس يقولون : تآلفا فى الحياة وفى الموت ، كأن القاص لا يكتفى بتجاور قبريهما فى الدلالة على التقائهما ، بل يؤكد هذا اللقاء بنمو شجرتين من قبريهما ، واعتناق كل واحدة للأخرى ، والأكثر من ذلك أن هاتين الشجرتين كانتا من نوع غريب ، «فيراهما المارة ولا يدرون أى ضرب من النبات هما» !!

ومما يروى لعروة هذه القصيدة :[٤٠]

وإنى لتعرونى لذكراك روعة
لها بين جلدى والعظام دبيب
وما هو إلا أن أراها فجاءة
فأبهت حتى ما أكاد أجيب
وأصرف عن رأيى الذى كنت أرتئى
وأنسى الذى أعددت حين تغيب
ويضمر قلبى عذرها ويعينها
علىّ ، فمالى فى الفؤاد نصيب
وقد علمت نفسى مكان شفائها
قريبا وهل ما لا ينال قريب
حلفت برب الراكعين لربهم
خشوعا وفوق الحالفين رقيب
لئن كان برد الماء - حران صاديا -
إلىّ حبيبا ، إنها لحبيب
وقلت لعراف اليمامة داونى
فإنك إن أبرأتنى لطبيب
فما بى سقم لا ولا طيف جنة
ولكن عمى - يا أخىّ - كذوب
عشية لا عفراء دان مزارها
فترجى ، ولا عفراء منك قريب
فلست برائى الشمس إلا ذكرتها
ولا البدر إلا قلت سوف تئوب
عشية لا خلفى مفر ولا الهوى
قريب ولا وجدى كوجد غريب
فواكبدا أمست رفاتا كأنما
يلذعها بالجمر كف طبيب

ونحن نرى فى هذه الأبيات كل ما يصدق أحداث القصص المؤلفة فى هذا المضمار ؛ فالشاعر يصف ما يقاسيه من حبه المشتعل ، ويصور سمات هذا الحب الذى يقارب مراتب التقديس والإعلاء ، ثم يتحدث عن مرضه واختلاف الناس فى تشخيصه . يقول صاحب الخزانة [٤١]: «ثم أخذه مرض السل حتى لم يبق منه شيئا فقال قوم : هو مسحور ؛ وقال قوم : به جنة . وكان باليمامة طبيب يقال له سالم ، فصار إليه ومعه أهله ، فجعل يسقيه الدواء فلا ينفعه ، فخرجوا إلى طبيب بحجر فلم ينتفع بعلاجه» . وهذه الأحداث إنما أنشئت لتصديق ما جاء فى هذا الشعر المنسوب إلى هذه الشخصية من مثل :

وقلت لعراف اليمامة دوانى
فإنك إن أبرأتنى لطبيب
فما بى من سقم ولا طيف جنة
ولكن عمى ياأخىَّ كذوب

ومن مثل :

جعلت لعراف اليمامة حكمه
وعراف حجر إن هما شفيانى
فما تركا من حيلة يعلمانها
ولا سقية إلا بها سقيانى
وقالا شفاك الله ! والله ما لنا
بما حملت منك الضلوع يدان

بمعنى أن القصاص كانوا يجمعون الشعر المروى وينسقونه ثم ينشئون القصص حوله ليكونوا فى النهاية أحداثاً تروى سيرة هؤلاء الشعراء العاشقين . ومن الواضح أن كثيراً من هذا القصص اخترعته مخيلة هؤلاء القصاص والرواة حتى أصبح فناً قائماً بذاته ، يصلح مادة للسمر والتحديث فى المساجد أيضا . ولقد كان هؤلاء الرواة والقصاص يجمعون الشعر المتقارب فى المعنى دون التدقيق فى فحصه - أحياناً كثيرة - فيلفقون بعضه إلى بعض ، وينسبون بعضه إلى هذا الشاعر وبعضه إلى ذاك ، بحسب ما يتفق من أحداث القصص ؛ بل إنهم كانوا يجمعون المقطعات بعضها إلى بعض ليطيلوا مروياتهم ؛ وكان هذا التجميع يتم أحيانا دون تدقيق ، على نحو ما نرى فى القصيدة السابقة لعروة ، حيث لا ينتمى البيتان الأخيران إلى المقطوعة نفسها :

عشية لا خلفى مفر ولا الهوى
قريب ولا وجدى كوجد غريب
فواكبدا أمست رفاتا ، كأنما
يلذِّعها بالجمر كف طبيب

فالقصيدة مرفوعة الروى ، أما هذان فمخفوضان . وقد يقول قائل إن الإقواء - وهو اختلاف حركة الروى من الرفع إلى النصب أو الجر - عيب تساهل فيه الناس ووقع فيه كبار الشعراء كالنابغة . وليس الأمر كذلك ؛ فلم يكن الناس يتساهلون فى شىء من عيوب الشعر حتى إنهم نبهوا النابغة إلى ذلك كما تروى القصة المشهورة . كما أن بين النابغة وعروة ما يزيد على مائة عام ، وهى تكفى لتخليص الشعر من هذه الهنة الطفيفة ، كذلك فإن الإقواء لا يكون فى بيتين متتابعين عادة ؛ وكل هذا يقطع بأن البيتين الأخيرين قد لفقا إلى القصيدة لأن القصاص وجدوا معانيهما متناسبة ، والجو النفسى السائد فيها واحدا .

ومهما يكن من أمر فالقصيدة التى بين أيدينا تنتمى بوضوح إلى هذا الضرب من الشعر المتعفف الذى يصور علاقة الشغف الروحى ، والتياع العشق المحروم ، على نحو يجعلها نموذجاً مثالياً لهذا النوع من العلاقات . فالشاعر يرتجف كلما مر بخاطره طيف المحبوبة ، ويذهل عن نفسه وعن العالم إذا رآها فجأة دون أن يعد نفسه لهذا اللقاء ، فينسى كل ما كان قد تمثل فى خاطره من حديث يقوله لها فى مثل هذه المناسبة ، ويرى أن كل حديث أقل من قداسة اللقاء . وهى مهما قست عليه أو ظلمته ، لا تحتاج لأن تبدى عذراً ؛ فقلبه يقبل أعذارها دون أن تبديها ؛ فكأن قلبه معاد له ، يعينها دائماً على عاشقها المدله بحبها ، وهذا الحب الرفيع لا يتعلق بقرب أو بعد ، ولا يرتوى بلقاء مادى ؛ لأنه فى طبيعته لا مادى . ولهذا فهى فى حقيقة الأمر لا « تنال » ؛ لأن الذى يمكن أن ينال منها هو المادة ، وهى كما قلنا ليست مرغوبة للمادة ، وإنما معشوقة الروح ، وهذا مالا يمكن نواله :

لقد علمت نفسى مكان شفائها
قريباً وهل مالا ينال قريب ؟

ولا بأس بعد بيان هذه العلاقة السامية أن يتضمن الشعر ما يسلك صاحبه فى سلك العشاق العذريين الشهداء ، فيذكر ما يعانيه الشاعر من أسقام وجنون ؛ فلا بد أن يكون العاشق العذرى مجنوناً فى نهاية الأمر ، حتى تستقيم الأمور للقصاص والرواة .

٧

ومن الشعراء الذين اشتهروا بالغزل العذرى وإن لم تبلغ بهم الروايات مراتبه العالية ، وهى الجنون ، جميل بن معمر المشهور باسم جميل بثينة ، نسبة له إلى حبيبته بثينة ، التى أخلص لها شعره وإن لم تخلص لها حياته . وفى الروايات ما يقربه كثيراً إلى عالم هذه الشخصيات ، من شيوع الحب إلى الحرمان من الزواج

بالمحبوبة وتزويجها من غيره ، ثم الشكوى منه إلى الولاة الذين يهدرون دمه . بعد ذلك يرتحل الشاعر إلى مصر فرارا من المطاردة ، أو هرباً من الحب لاندرى ، وقد لا يدرى ذلك جميل نفسه . ثم يعود لرؤية بثينة ، أو يموت فى مصر ، على اضطراب كثير فى هذه الروايات .

ورحلة جميل إلى مصر - دون مبرر قوى - تقودنا إلى عنصر آخر من عناصر هذا القصص الغرامى يجب تتبعه فى الموروث القديم ؛ لأنه قد شاع فى مثل هذا القصص أن يغترب المحب عن أهله لشتى الأسباب ، ولكن أوضحها أنه يرتحل طلباً لمهر حبيبته الذى غالى أهلها فى تقديره ، نرى ذلك فى سيرة عنترة وعروة بن حزام ، وقد يرتحل عن قومه لأسباب مختلفة ، كما حدث للمرقش الأكبر ، وللمجنون الذى هجر قبيلته وهام فى الصحراء ، وكذلك نرى هذا العنصر فى حالة جميل وبثينة . ولهذا العنصر أصوله فى التراث الأسطورى والشعبى ؛ إذ هو تطوير لرحلة العبور الطقوسية المتوارثة عن العصر الطوطمى . يروى الإخباريون أن من قصص العرب القدماء قصة عشق « الدبران » للثريا ، يقولون إن « الدبران » وهو نجم فى السماء أحب « الثريا » فذهب يخطبها من القمر ، وهو الإله الأب كما نعرف « فقالت الثريا : إنك سبروت لا مال لك . فذهب النجم العاشق يجمع مهر الثريا ، لذلك لا يرى الدبران إلا وأمامه مجموعة من النجوم يتبع بها الثريا ، فقالت العرب إنه يسوق نوقاً ليدفعها مهراً لها » .

هذه الأسطورة التفسيرية ترسبت فى اللاوعى الجمعى لدى العرب فصاغوا قصصهم الغرامى على شاكلتها . وهى تفسر لنا تواتر عنصر الرحلة فى كل هذا القصص ، ابتداء من عنترة حتى جميل بن معمر العذرى . ولكن بينما ينجح عنترة فى جمع النوق العصافير ويعود فيتزوج من عبلة ، نرى العشاق الأمويين لا ينجحون فى ذلك ، ودائماً يحدث الفراق بينهم وبين محبوباتهم. وما ذلك الإحباط إلا الرمز لما فى حياتهم من واقع مرفوض . فالتحوير فى خاتمة الرحلة بالإخفاق إشارة واضحة إلى الظلم الذى يعانيه أهل البادية تحت الحكم الأموى المتسلط .

على أية حال فقصة جميل بثينة تقع موقعاً وسطاً بين قصص العذريين الخلّص وقصص شعراء الغزل الحضرى . ولذلك فالقصيدة التى بين أيدينا تحمل من سمات شعر العذريين كما تتلون بألوان غزل الحواضر ؛ تقول القصيدة[٤٢] :

وآخر عهد لى بها يوم ودعت
ولاح لها خد مليح ومحجر
عشية قالت لا يضيعن سرنا
إذا غبت عنا ، وارعه حين تدبر
وأعرض إذا لاقيت عينا تخافها
وظاهر ببغض إن ذلك أستر
فإنك إن عرضت بى فى مقالة
يزد فى الذى قد قلت واش فيكثر
وينشر سرا فى الصديق وغيره
يعز علينا نشره حين ينشر
وما زلت فى إعمال طرفك نحونا
إذا جئت حتى كاد حبك يظهر
لأهلى ؛ حتى لامنى كل ناصح
شفيق له قربى لدىّ وأيصر
وقطعنى فيك الصديق ملامة
وإنى لأعصى نهيهم حين أزجر
وما قلت هذا فاعلمنّ تجنيا
لهجر ولا هذا بنا عنك يقصر
ولكننى - أهلى فداؤك - أتقى
عليك عيون الكاشحين وأحذر
وأخشى بنى عمى عليك ، وإنما
يخاف وينقى عرضه المتفكر
وقد حدثوا أنا التقينا على هوى
فكلهم من غلة الغيظ موقر
فقلت لها : يابثن أوصيت حافظاً
وكل امرىء لم يرعه الله معور
سأمنح طرفى - حين ألقاك - غيركم
لكيما يروا أن الهوى حيث أنظر
وأكنى بأسماء سواك وأتقى
زيارتكم والحب لا يتغير
فكم قد رأينا واجدا بحبيبه
إذا خاف يُبدى بغضه حين يظهر

وهذه القصيدة إحدى القصائد التى اتفقت وزناً ورويا مع إحدى قصائد عمر بن أبى ربيعة :

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر
غداة غد أم رائح فمهجر

ولا يعنينا من سبق صاحبه بقصيدته[٤٣] ، ولكن الذى يعنينا أن جميلا يحاول اصطناع أسلوب المحاورة الذى توسع فيه عمر وبه عرف ، وإن كان الشاعر العذرى يظل محتفظاً بعذريته فلا يميل إلى العبث المكّىّ ؛ إذ لا يصور فيها صاحبته متهالكة متبذلة ، وإنما هى - على حبها له - تحرص على ألا يبدو منهما ما يثير الأقاويل ، أو يلفت انتباه الناس إلى ما بينهما من مودة . إن جميلاً يحقق فى القصيدة ما يرى أن عمر قد أخل به من تقاليد نبيلة فى العشق المترفع عن المادة ؛ فقد نظر إلى محاورات عمر الماجنة

فأراد أن يرتقى بها إلى حيث يجب أن تكون المحاورة بين عاشقين شريفين لا تتعدى علاقة ما بينهما حدود الاحترام والاحتشام . ولقد نجح فى ذلك إلى درجة بعيدة .

٨

وإذا كنا نقول إن الأساس الذى بنيت عليه قصص العشاق ، وانتحل من أجلها كثير من الشعر ، ثم نسب إلى هؤلاء العشاق كان المقاومة الوجدانية للتسلط الأموى ، ثم مضى فى التطور حتى صار زهداً فعشقاً إلهيا ، توسع فيه المتصوفة ، فإننا نرى فى النهاية مساراً لبعض هذا القصص المخترع يبدو أكثر جرأة ووضوحاً فى النعى على بنى أمية والتعريض بهم وبما يحدث فى قصورهم من مفاسد أخلاقية ينغمس فيها الرجال ولا ينجو منها النساء .

من ذلك اللون نرى قصة «وضاح اليمن» ؛ إذ يروى الرواة[٤٤] أنه شاب يمنى جميل الصورة ، نشأ مع أم البنين بنت عبد العزيز بن مروان فعشقها وعشقته . فلما تزوجت الوليد بن عبد الملك «الخليفة» صار وضاح يطوف بالقصر ليراها ، واحتالت هى حتى أدخلته فى صندوق إلى حجرتها فكانت إذا أمنت العيون أخرجته ، وإذا خافت أدخلته الصندوق ، حتى وشى أحد الخدم إلى الخليفة فدخل عليها وطلب أن تهب هذا الصندوق له فلم تستطع مخالفته . وحفر الخليفة حفرة دفن فيها الصندوق ، والخادم الذى وشى بالأمر ، حتى يتكتم هذه الفضيحة التى دارت أحداثها فى غفلة منه . ولكى تكتمل السمات العذرية للقصة يروون أن أم البنين كانت تأتى إلى مكان دفن الصندوق فتبكى إلى أن وجدت ميتة فى المكان ذاته .

تأخذ القصة هذا المسار العذرى ، ولكن ما تتضمنه من الشعر لايتسق وطابعها . ولنتأمل فى المقطوعة المشهورة من شعر الوضاح ، أو إن شئنا الدقة الشعر المنسوب إلى الوضاح :

قالت : ألا لا تلج دارنا
إن أبانا رجل غائر
قلت : فإنى طالب غرة
منه وسيفى صارم باتر
قالت : فإن القصر من دوننا
قلت : فإنى فوقه ظاهر
قالت : فإن البحر من دوننا
قلت : فإنى سابح ماهر
قالت : فحولى إخوة سبعة
قلت : فإنى غالب قاهر
قالت : فليث رابض بيننا
قلت : فإنى أسد عاقر
قالت : فإن الله من فوقنا
قلت : فربى راحم غافر
قالت : لقد أعييتنا حجة
فأت إذا ما هجع السامر
فاسقط علينا كسقوط الندى
ليلة لا ناه ولا زاجر

فهذا الشعر لا يصور عاطفة عذرية بل مغامرة عمرية عابثة ؛ يستهين الشاعر فيها بكل العقبات ، فهو سوف يتصدى لوالد معشوقته بالسيف ويصارع إخوتها ، ويصرع زوجها «الليث الرابض» ، فضلا عن سباحته البحر وتسوره القصر وإنها لراضية بذلك مبتهجة . أما حديث الناس فلا يقيم له العاشقان وزنا ، مثلما رأينا اهتمام بثينة وجميل به ، وخوفهما منه . وعندما تصل العاشقة فى محاولة تعجيز صاحبها إلى سؤاله ماذا سيفعل فى رقابة الله عليهما يقول فى مجون قبيح إن الله غافر راحم .

لم يكن بين العذريين ريبة تدعو إلى هذا التعويل السمج على رحمة الله وغفرانه ؛ فهذا من شأن العابثين الماجنين . ولم يكن العذريون يتجشمون كل هذه المغامرات للقرب من محبوباتهم ، بل كثيرا ما صادفنا العشاق العذريين يتجنبون البقاء بالقرب من معشوقاتهم ، عفة وحياء ، أو خوفا من الظنون التى تنحرف عن الحقيقة ، ولكننا أمام رجل وامرأة استهانا بكل شىء . وهذا شأن الغزل اللاهى الذى ساد الحواضر الحجازية ، والذى نرى أهم خصائصه فى المحاورة بارزة بروزا متكلفا فى القصيدة .

وهكذا تتخذ القصة سلاحا للنيل من أعراض الأمويين ، كما سيتخذ عبيد الله بن قيس الرقيات غزله الصريح سلاحا للغاية نفسها . ولو أننا قارنا بين ما فى قصة الوضاح من شعر ، بشعر ابن قيس الرقيات الذى يسميه طه حسين بالغزل الهجائى ، لوجدنا شبها كبيرا بين الهدف الذى يبتغيه مخترع القصة وهدف ابن قيس الرقيات فى غزله السياسى .

وليست قصة وضاح اليمن بالقصة الوحيدة التى تحاول الطعن على الأمويين بشكل مباشر والنيل منهم ؛ فقد روى قصص كثير فى هذا الاتجاه يختلف عن طبيعة القصص العذرى . فبطل القصة العذرية يوضع فى إطار يجعله موضع التعاطف والحب ، لكن عندما يكون البطل أمويا فإنه يصور بصورة زرية تثير النفور والاحتقار .

فيزيد بن عبد الملك ، الخليفة ، بطل قصة عشق عنيفة ، ولكنها تصوره فى إطار مزر يثير الاشمئزاز ؛ فهو حين يعشق حبابة

يهمل تصريف شئون الدولة من أجلها حتى يعتب عليه بنو أمية ويلوموه لوما قاسيا . وهو يعقد حولها مجالس شرابه ومجونه ، ويغنيه معبد فيحمل وسادة على رأسه وينادى «السمك الطرى» ، ويقفز طربا فى فسقية أعدها أمام مجلسه وملأها خمرا ؛ وتستكمل القصة عناصرها على النمط العذرى ، فتموت حبابة ، فيرفض يزيد دفنها ثلاثة أيام ، حتى يضج الأمويون من ذلك فيدفنها . ولكنه يعود فينبش قبرها بعد خمسة عشر يوما ، ويقيم على رمتها يقبلها ويرثيها على الرغم من نتنها ؛ ويموت يزيد بعد حبابة بأربعين يوما(٤٥) .

وقد مرت بنا أخبار عشق يزيد لزوجة عبد الله بن سلام القرشى ، وحيلة معاوية فى طلاقها منه ، كما مر شغف معاوية بزوجة الأعرابى ومحاولة إغرائها على عدم الرجوع إلى زوجها .

وتحاول القصة العذرية أن تنال من هيبة معاوية وأن تطعنه فى شرفه ، حين تجعل من أمه هند بنت عتبة شخصية من شخصيات العشق العذرى ، معيدة إلى الأذهان قصة طلاقها من زوجها الأول بسبب عاشقها «مسافر بن عمرو» ، الذى ارتحل إلى النعمان بن المنذر يستعينه فى مهرها . وفى غيبته يتزوجها أبو سفيان فيموت مسافر بن عمرو أسفا عليها حين يعلم خبر زواجها(٤٦) .

ويتعدى الأمر خلفاء بنى أمية إلى عمالهم ؛ إذ تحاول القصة أن تنال منهم وأن تدمغهم بالعار . من ذلك ما أحاطته القصة بالحجاج بن يوسف الثقفى ، حين لم تره محلا لبطولة حادث من حوادث العشق فاتجهت إلى أمه «فريعة بنت همام» فصورتها فى إطار معيب من الصبوة والاغتلام ، حين تجعلها مورد المثل «أدنف من المتمنية» . وتفسر المتمنية بـ«الفريعة بنت همام ؛ كانت تحت المغيرة بن شعبة فتزوجها يوسف الثقفى فأولدها الحجاج ، وبها يضرب المثل ، فتقول العرب «أصب من المتمنية ، أو أدنف من المتمنية» ، لأنها تمنت خمرا تشربها ولقاء مع نصر بن حجاج فى شعر مشهور :

هل من سبيل إلى خمر فأشربها
أو من سبيل إلى نصر بن حجاج

وقد سمع عمر هذه الأمنية فنفى نصر بن حجاج إلى البصرة من أجل ذلك . وكان نصر أجمل أهل المدينة فى زمانه .

وواضح أن القصة تحاول أن تنال من الحجاج عامل الأمويين الطاغية ، كما حاولت أن تنال من قبل من هيبة معاوية الداهية . وهكذا يأخذ هذا المساق القصصى وجهة نظر هجائية تنفس به البادية الأموية عن مكبوتات صدورها ، انتقاما مما ينالها من الأمويين من أذى وعسف . أما المساق الآخر ، الانطوائى الحزين ، المتوارث من عهود قوة السلطة المركزية وإحكام قبضتها فقد قدّر له أن يسير فى اتجاه مغاير للمساق الأول الهجائى ؛ إذ تضخمت فيه عناصر الزهد فى المادة ، وإعلاء الرغبات الدنيوية ، أملا فيما عند الله فى الآخرة ، وكان هو البذرة الأولى والبدايات الساذجة التى ستتحول منها القصة العذرية إلى الاتجاه الصوفى فيما بعد(٤٨) .

لقد عاشت البادية يائسة ، ولكنها مع ذلك تتعلق بأمل غامض فى مجىء المهدى الهاشمى الذى سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا . حتى إذا أتت دولة بنى العباس تفجر الأمل فى النفوس ، واستقبلها الناس ولسان حالهم قول الشاعر :

دونكموها يابنى هاشم
فجددوا من عهدها الدارسا
فلست من أن تملكوها إلى
مهبط عيسى فيكم ، آيسا

إلا أن الزمن بتطاوله يكشف عن استمرار للسياسة نفسها التى نقمها الناس من بنى أمية ، بل بأشد منها وطأة . ويعبر الشاعر عن ذلك فى إحساس مرير بخيبة الأمل :

إذا نحن خفنا فى زمان عدوكم
وخفناكم ، إن البلاء لراكد(٤٩)

ويصل الناس إلى حالة من اليأس الكامل الأصم ، وتحمل القصة العذرية آثار هذا التحول النفسى فى طوابع محددة :

١ - فتحت تأثير الشعور الدينى لا يستطيع الناس هجاء بنى عم الرسول ؛ ولذلك يذبل المساق الهجائى للقصة العذرية ، بعد محاولات هينة لا تذكر فيها الأسماء صراحة بل يكتفى بقول «وحدثت أن بعض ولد العباس» .

٢ - يدخل عنصر «الجنون» إلى الموروث الأموى ويشيع بكثرة فى الروايات العباسية للقصص القديم .

٣ - يتحول المساق الثانى «الإعلائى الزاهد» برمته فيصير عشقا لله يغلب عليه طابع «الجنون» ؛ إذ يصير هو السمة العامة للمتصوفة «عقلاء المجانين(٥٠)» ؛ تعبيرا صريحا عن الانفصال التام عن قبضة الواقع ، وعن مشاركة المجتمع الذى طبعه الفساد بطابعه . لذلك سوف تشتهر قصة «مجنون ليلى» فى العصر العباسى(٥١) لتحتل مكانة قصة جميل بثينة ، وعروة بن حزام ، وتكون هى العلم المفرد على هذه العلاقة المتسامية ، والقالب الفنى الأصيل للتعبير الصوفى .

صحيح أن بعض مرويات هذا الاتجاه قد اتخذ قالبا لإسقاط وجهة نظر سياسية صريحة ، كالذى يرويه صاحب العقد الفريد

فى قوله عن صوفى ببغداد فى زمن المهدى ، كان يركب قصبته يومين من كل جمعة : «يومى الإثنين والخميس» ، فيتحلق حوله الناس وصبيان المكاتب ، ويصعد تلا حيث يقيم مشهدا تمثيليا ، يحاسب فيه الخلفاء السابقين ، فيحكم للأربعة الراشدين بالصلاح ، ويأمر أن يذهبوا بهم إلى أعلى عليين . ثم يأمر أن يوقف معاوية فى صفوف الظلمة ، ويحكم على يزيد بأن يوضع فى الدرك الأسفل من النار . ويلقى ببنى أمية واحدا واحدا فى جهنم ، ما عدا عمر بن عبد العزيز . فإذا وصل إلى أبى العباس السفاح ، قال : هل وصلنا إلى بنى العباس ؟ اقذفوا بهم جميعا فى النار(٥٢) .

إلا أن السمة الغالبة على المرويات من أخبار الموسوسين كانت سمة الجنون الذى يلغى الواقع ، ويهيم فى عالم الحب الإلهى المنفصل عن المادة وعن مسيرة المجتمع .

وهكذا يتحول أبطال القصص العذرى لدى الصوفية إلى شخصيات تمثلها ميمونة السوداء المجنونة وعليان الكوفى وصالح الموسوس وسعدون والبهلول ، الذين تغلب عليهم حالة الوجد والجذب الصوفية ، تطلعا إلى عالم المثال الأسمى ، منفصلة عن مجتمعها ، بل ملغية وجوده إلغاء تاما ، بدلا من الدخول ضده فى خصومة ، كما كان الحال لدى العشاق العذريين .

الهوامش

(١) هذه الدراسة استعادة وتطوير لمدارسات بين أستاذى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن وبينى ، أخذت فيها عنه الكثير مما لم يضمنه كتبه ، ومن خلالها نضجت فى ذهنى الرؤية المتكاملة للاتجاهات الشعرية فى البادية فى أثناء العصر الأموى ، أما ما تضمنته الكتب فسوف أشير إليه فى مواضعه . وقد رأيت أن أنبه إلى هذا التزاما بالأمانة العلمية ونزاهة البحث .

(٢) على سبيل المثال : قديماً : فضلاً عن أغانى أبى الفرج الأصفهانى فى كثير من أجزائه راجع : ابن حزم فى : **طوق الحمامة فى الألفة والألاف** ، وابن داود الأصفهانى : **الزهرة** ، وداود الأنطاكى : **تزيين الأسواق فى أخبار العشاق** ، كذلك فالأبشيهى فى **المستطرف من كل فن مستظرف** يعقد فصلاً باسم من مات بالحب (جـ ١٦٢/٢) ، والنويرى فى **نهاية الأرب** يعقد فصلاً كذلك بعنوان « من قتله العشق » (جـ ١٨٤/٢) . الخ الخ .
وحديثا :
الدكتور محمد غنيمى هلال : **الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية** والدكتور عبد الحميد إبراهيم : **قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى** . وأغناطيوس كراتشكوفسكى فى كتابه : **دراسات فى تاريخ الأدب العربى** يعقد فصلاً لتحقيق قصة المجنون ، والدكتور طه حسين يعالج القضية فى قسط وافر من **حديث الأربعاء** ، والدكتور عبد القادر القط فى كتابه : **فى الشعر الإسلامى والأموى** ، والدكتور إبراهيم عبد الرحمن فى : **دراسات مقارنة** ، والدكتور شكرى فيصل فى : **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام** ، والدكتور شوقى ضيف فى : **التطور والتجديد فى الشعر الأموى** .

(٣) للإفاضة فى ذلك راجع :
الدكتور عبد الحميد إبراهيم : **قصص العشاق النثرية فى العصر الأموى** : دار الفكر الحديث للطباعة والنشر - القاهرة . فى أكثر من موضع وبخاصة : الفصل الأول من الباب الثانى ص ١٧٢ - ١٩٦ .

(٤) أغناطيوس كراتشكوفسكى : دراسات فى تاريخ الأدب العربى : دار النشر «علم» ، موسكو (١٩٦٥) حيث يرى فى ص ٢١٩ - ٢٢١ أن كثيراً من شعر الشعراء قد تداخل فى شعر المجنون ونسب إليه ، بل قد نحله الوالبى - راوى قصته - شعراً ساذجاً متهافتاً ، وأن القصيدة اليائية المشهورة قد زادت باطراد مع الزمن : فمقتطفاتها فى الأغانى لا تزيد عن ٣٠ بيتاً ، وهى فى كتاب الوالبى ٧٠ بيتاً ، وفى إحدى مخطوطات الأستانة تبلغ ١٧٤ بيتاً ، أما فى مخطوط معهد الاستشراق بموسكو فقد بلغت ٦٨٦ بيتاً . راجع كذلك : الدكتور عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى : دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٥ . حيث رصد بعض نماذج هذا الشعر المتداخل بين قيس وتوبة وابن ذريح ونصيب وقيس بن الحدادية ص ١٣٧ ، ١٤٢ - ١٤٣ . ولقد سبق أبو الفرج الأصفهانى بالتنبيه إلى هذه الحقيقة فى قوله : «وأنا أذكر مما وقع لى من أخباره ، متبرئاً من العهدة فيها ، فإن أكثر أشعاره ينسبها بعض الرواة إلى غيره ، وينسبها من حكيت عنه إليه» . راجع الأغانى ط . دار الكتب ١٠/٢ .

(٥) طه حسين : حديث الأربعاء : ١٩٣/١ وما بعدها . دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٧٣ .

(٦) شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام . ص ٢٨٤-٢٨٥ . ط ٤ دار العلم للملايين ، بيروت .

(٧) التوبة ٩٧ .

(٨) أما الاستقرار الذى يتصوره الدكتور فيصل فقد كان وهماً صرفاً ؛ إذ لم تحفل حياة دولة بانتفاضات وثورات كما حفل تاريخ الدولة الأموية ، حتى مادت الأرض تحتها ولم تعمر ما يعمره رجل أنسىء له فى أجله بعض إنساء .

(٩) د . عبد القادر القط : فى الشعر الإسلامى والأموى : ص ١٣٤ . دار النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٥ .

(١٠) طه حسين : نفسه ، ١٧٩/١ .

(١١) د . عبد القادر القط : نفسه ص ١٠٩ .

(١٢) الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية . ص ٨ ، ٣٨ ، ٩٥ . دار نهضة مصر ١٩٧٦ .

(١٣) الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد : دراسات مقارنة ص ١٣١ . مكتبة الشباب ١٩٧٥ .

(١٤) السابق ص ٢٠٦ .

(١٥) لا تختلف فى ذلك قصتا جميل بثينة وكثير عزة ، عن قصة المجنون حتى لو اعتبرناها مخترعة من أساسها ؛ ففى قصة جميل عناصر مخترعة تميل بها للنمط العام ، كما سنرى فى التحليل الذى سنقوم به لموتيفات القصة العذرية ، ولو أن أستاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن لا يسلك جميلاً وكثيراً فى سلك العذريين . راجع ص ١٣٢ من المرجع السابق .

(١٦) ابن قتيبة الدينورى : الشعر والشعراء : تحقيق أحمد شاكر ص ٢١٠ . دار المعارف ١٩٦٦ .

(١٧) أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ١٠/٢ ، ١١ ط . دار الكتب . وهى أيضاً فى : داود الأنطاكى : تزيين الأسواق فى أخبار العشاق - ٩٧/١ . دار حمد ومحيو . بيروت : ١٩٧٢ . باختلاف يسير فى الألفاظ .

(١٨) الأغانى : ٧٦/٢ .

(١٩) راجع هذه الشخصيات فى تزيين الأسواق ص ١٢٩ ، ١٦٧ ، ١٩٤ ، ١٥٠ ، ١٧٠ ، ٢٨٣ . وكثير منها فى الأغانى ونهاية الأرب ، والمستطرف . كذلك فى الشعر والشعراء ترجمات لبعض الشعراء منهم .

(٢٠) نفسه ١٦٤ .

(٢١) نفسه ٢٤٠ .

(٢٢) شهاب الدين النويرى : نهاية الأرب ١٨٠/٦ - نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، المؤسسة المصرية العامة . بدون تاريخ .

(٢٣) نفسه ١٥٦/٢ وما بعدها .

(٢٤) تزيين الأسواق ٢٦١ .

(٢٥) نفسه ١٥٣ .

(٢٦) هذه الرواية فى تزيين الأسواق ٨٣ وما بعدها . وفى روايات أخرى نرى أن الذى سعى فى ردها هو عبد الله بن جعفر بن أبى طالب ، وهو ابن عم الحسين على أية حال .

(٢٧) نهاية الأرب ١٨٠/٦ . وما بعدها .

(٢٨) تزيين الأسواق : ٢٦٣ . ونهاية الأرب ١٨٨/٢ .

(٢٩) راجع هذه النهايات فى نهاية الأرب جـ٢ تحت عنوان : من قتله العشق ص ١٨٤ وما بعدها ، وفى المستطرف ١٥٩/٢ وما بعدها . وفى معظم قصص تزيين الأسواق .

(٣٠) تزيين الأسواق ٧٢ - ٧٣ .

(٣١) الأبشيهى : المستطرف من كل فن مستظرف ١٦٩/٢ - ١٧٠ ط المكتبة التجارية . مصر ١٣٠٨هـ .

(٣٢) يرفض طه حسين فى كتابه السابق أن يكون هذا التقليد سائداً فى البادية . راجع ص ١٨٤ ، ويتابعه على ذلك الدكتور شوقى ضيف فيقول «إنهم زعموا أنه كان من تقاليد العرب أن لا يزوجوا فتياتهم ممن يتغزلون بهن ، لما يجلبه لهن من فضيحة بين العرب . وهو تقليد لم يعرف فى جاهلية ولا إسلام» راجع : العصر الإسلامى ط ٦ . دار المعارف بمصر .

(٣٣) الشعر والشعراء ٧٦١ . وهو فى عيون الأخبار لابن قتيبة أيضاً ١١٥/٢ باختلاف يسير فى الألفاظ . راجع ط دار الكتب المصرية ١٩٣٠ . والأبيات قبلها للكميت بن زيد الأسدى شاعر العلويين . راجع الأغانى ١٤/١٧ ط دار الكتب .

(٣٤) بعد جهود الدكاترة غنيمى هلال ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل فى التعريف بالمذاهب الأدبية الأوربية ما يزال الفرق بين الرمز والرمزية غائماً فى أذهان بعض الناس . فالرمز : بمعنى المقابل أو البديل أو المعادل معروف حتى فى الشعائر البدائية ، وهو واضح فى الشعر الصوفى حيث ترمز ليلى إلى الذات أو الحضرة الإلهية ، وقد يستخدم للتعبير فى عهود الطغيان السياسى للتعمية أو ما يسمى بالكاموفلاج . أما الرمزية : فهى حركة أدبية وشعرية فرنسية بدأت ١٨٧٠ وبلغت أوجها ١٨٨٦ ، وانحسرت منذ ١٩٠٠ ، وقامت أساساً فى مواجهة الواقعية الطبيعية والبرناسية ، ومن مؤسسيها «ستيفان مالارميه ، وجب - أرتور رامبو ، وبول فيرلين» ، الذى يعرفها بقوله : «إنها روحانية فنية ترى التوافقات بين المرئيات وغير المرئيات» وقد انحسرت منذ بداية القرن العشرين وحلت محلها الدادية على يد تريستان تزارا (المنشور الدادى ١٩١٨) ، والسيريالية على يد أندريه بريتون (المنشور السيريالى الأول ١٩٢٤

والثانى ١٩٣٠) ، وغيرهما من المدارس الحديثة .

ويقترح الدكتور غنيمى هلال - وهو محق - لعدم الخلط بين المفهومين أن تسمى بالمدرسة الإيحائية ؛ حيث إنها تتخذ من الجدة فى التعبير اللغوى وسيلتها إلى الإيحاء لا التصريح ؛ لذلك فهى تتعمد الغموض الموحى ، وتعتمد على تراسل الحواس فتعبر عن المرئيات بالمسموعات ، وعن المسموعات بالمشمومات ، وهكذا ، التماساً لجدة التعبير وإثارة الإيحاء .

راجع : الدكتور غنيمى هلال فى : النقد الأدبى الحديث ، والدكتور محمد مندور فى : الأدب ومذاهبه . والدكتور عز الدين إسماعيل فى الأدب وفنونه وفى : الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية .

(٣٥) الأغانى ج ٢ ط دار الكتب .

(٣٦) الأغانى : ٧/٢ ط دار الكتب .

(٣٧) نفسه ص ٣٩ .

(٣٨) الأغانى ٢٨٥/٨ ط دار الشعب .

(٣٩) د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ص ١٣٨ ، دار الكاتب العربى . القاهرة ١٩٦٧ .

(٤٠) عبد القادر البغدادى : خزانة الأدب ٢١٤/٣ . تحقيق عبد السلام هارون . دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

(٤١) نفسه ٢١٦ .

(٤٢) نفسه ١٤٤ .

(٤٣) يروى صاحب الأغانى أن عمر كان يعارض جميلا . راجع ١٢٧/١ ط دار الكتب .

(٤٤) راجع تزيين الأسواق ٢٨٣/١ . وللتفصيل فى الدراسة راجع حديث الأربعاء ص ٢٣٦ - ٢٤٣ .

(٤٥) القصة شائعة فى المراجع القديمة ؛ راجعها لدى المسعودى فى مروج الذهب ١٩٨/٣ ط دار الأندلس ببيروت ١٩٧٣ ، وفى تزيين الأسواق ٢٣١ وما بعدها ، وإليها يشير أبو حمزة الشارى فى خطبته المشهورة بالمدينة إذ يقول : « أقعد حبابة عن يمينه ، وسلامة عن يساره ، تغنيانه بمزامير الشيطان ، حتى إذا تمكن السكر منه قال « ألا أطير » ، نعم ، فطر إلى حر جهنم » راجع ذلك فى العقد الفريد ٢٠٧/٤ لأحمد ابن عبد ربه بتحقيق محمد سعيد العريان . نسخة مصورة عن طبعة المكتبة التجارية بمصر ١٩٥٣ . نشر دار الفكر ، بيروت ، لبنان .

(٤٦) هى شائعة كذلك . راجع طرفاً منها فى الأغانى ٢٤٢/٢٢ ط دار الكتب .

(٤٧) مجمع أمثال الميدانى ٥٧٤/١ ، وتزيين الأسواق ٣٨٠ والمستطرف ١٦٤/٢ .

(٤٨) د . محمد غنيمى هلال : السابق ، الفصل الثانى من الباب الثالث ص ١٩٣ - ٢٢٦ .

(٤٩) البيت للمستهل بن الكميت بن زيد شاعر الهاشميين يقوله لأبى جعفر المنصور . راجع الأغانى ٢٦/١٧ ط دار الكتب . أما الأبيات السابقة عليه فللسيد الحميرى الشيعى .

(٥٠) د . غنيمى هلال . نفسه ص ص ٨٧ - ٩٢ .

(*) راجع كراتشكوفسكى : السابق : ٢١٣ : ٢٢٣ . لا يحتمل الموضوع تفصيلاً فى القصة لدى المتصوفة ، لأنه يهدف فى الأساس إلى بحث السمات الشعبية فى القصة العذرية . والعبارة المشار إليها هى عبارة محيى الدين بن عربى فى « ترجمان الأشواق » ، توسع عبد الرحمن جامى فى تطويرها وفلسفتها . راجع د . غنيمى هلال . السابق . ص ٢٦٦ .

(٥١) راجع كراتشكوفسكى : السابق : ٢١٣ - ٢٢٣ .

(٥٢) العقد الفريد ١٩٨/٤ .

ظواهر أسلوبيّة في شعر المتنبّي

عبده بدوي

يعد كل شيء في المتنبي فريدا في بابه ؛ فهو من ميلاده إلى موته عاش حياة عريضة أشبه ما تكون بقصة محكمة مثيرة للخيال ، وقادرة على التجول في كل العصور . وهو في ضوء هذا يكون أنموذجا متفردا بين الشعراء ؛ ذلك لأنه خرج يطلب بالشعر الملك ، فكان أن أصبح ملكا على الشعر لا ملكا على الناس . ومن هنا عاش المتنبي بين التوتر والسجن والخطر والكيد والهجرة ؛ فقد جرّ عليه الشعر الكثير . وكان فيما جره القتل البائس الحزين ؛ ولكنه عرف كيف يقوم من الموت ، ثم يتجول في كل العصور ، لا كالنسيم - على عادة الكثير من الشعراء - ولكن كالعواصف التي لا تتمسح بأشجار الكون ، بل تقتلعها اقتلاعا . المهم أنه ظل دائما يخلق حوله أعداء وأنصارا[1] ؛ ذلك لأنه عرف كيف يوائم بين نفسه المحتدمة وبين ثقافة عصره التي كانت مزيجا ذكيا من عدة حضارات ؛ ولأنه عرف كيف يفيد من هذا كله ، بحيث ينطبق عليه القول بأنه كان شاعرا يتفلسف[2] ؛ وأنه من خلال شعره قد تفجّرتْ عبقريّةُ اللغة العربية ، ووصلت إلى المدى الأسمى الذي يمكن أن تقدمه اللغة ؛ بل يمكن القول بأنه عرف كيف يخاطب القارىء العربي بالطريقة التي ترتضيها مسيرة الحضارة في مجملها ، والتي نعني بها البساطة والحيوية ، قبل أن يقوم اتجاه أبي تمّام بانحناءة خطرة في هذا المجال . صحيح أن البحتري حاول تصحيح مسيرة أستاذه أبي تمام ، ولكن الذي حسم الموقف كان المتنبي . المهم أن المتنبي لم يكن يتراجع في مسيرته ؛ فهو قبل الوصول إلى سيف الدولة كان قد ملأ الجو حولهُ ضجّة بحيث انعقدت الأبصار عليه . وحين تغنى عند سيف الدولة بالرّوميات وبالأمجاد العربية وصل إلى القمة . وفي مصر - والمناخ غير المناخ - وصل إلى قمة تختلف طبيعتها عن القمة الأولى . وفي فارس وصل إلى قمة رابعة تختلف عن الأولى والثانية والثالثة . فهو في الأولى كان يجرّب باقتدار ؛ وهو في الثانية كان قد سكر بالمجد الذي وصل إليه ؛ وهو في الثالثة كانت عيناه على الأمل الذي وُعد به ؛ وهو في الأخيرة رغب في أن يغني غناء صافيا للحياة (واليأس إحدى الراحتين) ، وأن ينتمي إليه العالم لا أن ينتمي إلى رجال في هذا العالم . . ولكنه لم يكمل أغنيته ؛ فقد قتل وهو قادر على العطاء . وأخيراً فإنه إذا كان قد قال : الشعر على قدر البقاع[3] ؛ فإنه يمكن القول بأن الشعر على قدر النفس !

لقد كان هناك من تعرض لعوامل خلود المتنبي ؛ فذكر أن السبب في ذلك يرجع إلى أنه أقوى الشعراء انفعالا ، وأحدّهم عاطفة ، وأنه أبعدهم تفكيرا وأسدّهم رأيا ، وأنه أكثرهم ضربا للحكمة والمثل ، بالإضافة إلى أنه أشدهم اتصالا بالنفس الإنسانية في كافة حالاتها[4] . وهناك من أرجع عوامل خلوده

إلى غزله بالأعرابيات ، وغلبة التشاؤم والحزن على شعره ، والغناء الحار للبطولة ، وضربه الحكم والأمثال ، بالإضافة إلى حسن تعبيره عن طموحه واعتداده بنفسه[٥] .. ونحن بدورنا نرجع هذه العوامل إلى أنه كان ثائراً يعرف عصره - ضعفا وقوة - ويغتربُ عنه ، وفى الوقت نفسه كان يعرف قدراته ويعلى من قيمة الشعر ، ويتعامل مع غير العادى ، ويحسن التعبير عن قضايا إنسانية كبيرة متجددة .

٢

وما يهمنا هنا هو تعرف بعض خصائص التعبير عنده . والبحث لن يسير فى مسارات مجهولة ؛ ذلك لأن المتنبى أحسن إلى نفسه حين جمع بنفسه ديوانه ، ورتّبه وشرح بعض أبياته ، وأسمعه لخلصائه . ثم إن ديوانه قد رواه ثقاة كثيرون ، منهم ابن جنى ، وعلى بن حمزة البصرى ، وأبو زكريا التبريزى ، وعبد القاهر الجرجانى ، وأبو البقاء العكبرى ، والقاضى الجرجانى .. الخ،ونخصّ هنا بالذكر دور أبى العلاء المعرى فى : اللامع العزيزى ، ومعجز أحمد . ولعل الذى جعل لديوانه هذا «الإحكام» أنه كانت هناك حلقات يدرّس فيها شعره (وكانت منها حلقة شهيرة فى جامع عمرو بن العاص) ، كما كانت هناك حلقات تعقد للغض من شعره ، على نحو ما نعرف من حلقة ابن وكيع الذى كان يفعل ما يفعل إرضاء لابن حِنْزابة وزير كافور . المهم أنه أصبح للمتنبى أدب خاص به ، وأنه اهتم به أكثر مما اهتم بأى شاعر فى العربية .

***

فى مطلع أسلوبياته التى نهتم بها ما يسمى ببراعة الاستهلال ؛ فمن المعروف أن العرب يهتمون بهذا النوع من البراعة إلى حد قول الصاحب «إن أول ما يحتاج إليه فى الشعر حسن المطالع والمقاطع»[٦] . ويسوغ ابن رشيق لهذا بقوله «لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح .. والشعر قفل أوله مفتاح ، فينبغى للشاعر أن يجود ابتداء شعره ؛ لأنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة ، وليجعله حلوا سهلا وفخما جزلا»[٧] . ومثل هذا جاء فى الوساطة[٨] .. ومما لا شك فيه أن هناك مطالع قد سلمت للشاعر ، ولن يخطئها القارىء فى ديوانه ؛ ولكن الشىء الواضح هنا أن المتنبى لم يكن يحسن المطالع عادة ؛ فله مقاطع رديئة تشبه وأمثالها بما يقوله العامة «أول الدنّ درديّ»[٩] . وقد تنبه ابن رشيق لشىء من هذا حين ذكر أن بعض مطالعه يحتاج إلى مفسر كالأصمعى ؛ وأنه يفعل ذلك ثقة بنفسه وإغرابا على الناس[١٠] . ونحن لا ننسى قول الصاحب بن عباد عن مطلعه :

أراع كذا كل الملوك همام
وسح له رسل الملوك غمام

«إنه يفتح طرق الكرب ، ويغلق أبواب القلب»[١١] . ونحن نرى أن الأمر يتصل بشخصيّة المتنبى ؛ فهو لم يكن سهلا و«مستأنسا» حتى ترق مطالعه ؛ ثم إنه لم يكن يعبأ كثيراً بمن يسمع ، بل إن الطبيعة الشعرية عنده تكون فى أول أمرها غامضة ومستعصية إلى حد ما ، ثم تتكشف التجربة بعد ذلك بأكثر من لحظة تنوير ، كما أنه فى بعض مطالعه لم يكن يقصد إلا تهيئة الجوّ لموسيقى القصيدة ، بل إننا نحس أنه يريد أن يتعالى على المستمعين ، وأن يرفعهم إليه ، وذلك بأن يلقى إليهم ما يحير ويثير ، فهو يريد أن يفزع فى أول الأمر آذانهم وأفهامهم ، ثم يتصدق عليهم بعد ذلك بالفَهْم . ثم إن طبيعة قصائده ، وبناءَها التشكيلى ، وموسيقاها المحتدمة ، تتنافى إلى حد ما مع تلك الصور الجمالية المبتسمة التى رسمها النقاد للافتتاحيات البارعة . ومن زاوية أخرى يمكن القول بأنه لم يكن يستعطف أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء - على حد تعبير صاحب الوساطة - وإنما كان يتحدّاهم .

ثم إنه كان عجلا فى المقدمة ؛ فكان يذكر تشبيبا شبيها بمحور القصيدة - ولعل وراء ذلك أنه لم يكن خالصا للحب - ثم يفعل مثل هذا الحديث عن الرحلة - ولعل وراء ذلك ماعنده من كبرياء وترفع عن ذكر ألوان المتاعب والهوان التى تذكر عادة فى هذا المجال - بل إنه قد يعجل إلى الممدوح فيمدحه دون مقدمات ، كما فى مدحه لبدر بن عمار فى قصيدته الدَّالية ، وكما فى رائيته التى يمدح فيها على بن أحمد بن عامر :

أطاعِنُ خَيْلاً من فوارسها الدَّهْرُ
وحيداً وما قولى كذا ومعى الصَّبْرُ

وكما فى بائيته التى مدح بها سيف الدولة ، والتى استعطفه فيها على بنى كلاب . ثم إذا جئنا لما يسمى «بحسن التخلص» الذى يأخذ به المتنبى ، وما يسمى «بالاقتضاب» الذى يأخذ به البحترى ، فإننا نجد أن المتنبى يؤثر حسن التخلص على الاقتضاب . وقد يقال إنهما كان يجب أن يتبادلا المواقف ، لسلاسة البحترى وجهامة المتنبى ؛ ولكن بدراسة الاقتضاب عند البحترى يظهر أنه زخرفى ومتلائم مع صنعته ، أما المتنبى فقد آثر حسن التخلص لأنه يعكس محاولاته العنيفة - والمحفوفة بالخطر - لعالم التقارب بين نفسه التى يحس حرية فى التعبير عنها ، وعالم الممدوح الذى لا يحب أن يذوب فيه ، وإن كنا نستثنى من هذا أكثر شعره فى سيف الدولة ، الذى لم يكن أكثر من قناع له ؛ فقد كان بينهما الكثير من المشابه ، كالسِّن ، والحماسة للعروبة ، وللتشيع ، ولكثير من ضروب الحياة .

ولعل مما يؤيد ذلك أن الشاعر قد غير أسلوب «حسن التخلص» فى القصائد التى وجد فيها الطريق مفتوحا بينه وبين الممدوح ، على نحو ما نعرف من نونيته فى عضد الدولة «مغانى الشعب طيبا فى المغانى» ، ولاميَّته فى سيف الدولة «ليالى بعد الظاعنين شكول» . ومثل هذا يمكن قوله فى بائيته فى كافور[١٢] .

ومن الملاحظ أن المتنبى إذا كان يبدأ غامضا ومثيرا للأذن والخيال لما سبق أن ذكرنا ، فإنه بعد ذلك يكون واضحا وسافرا كل السفور ؛ فهو لا يومى إلى حاجته ، بل يصرح بها عند الممدوح .

قالوا : هجرت إليه الغيث قلت لهم :
إلى غيوث يديه والشآبيب
إلى الذى تهب الدولات راحته
ولا يمنّ على آثار موهوب

وهو يخاصم كثيرين من شعراء عصره ، ويدمغهم بقسوة :

أرى المتشاعرين غروا بذمى
ومن ذا يحمد الدَّاء العضالا
ومن يكُ ذا فم مُرّ مريض
يجد مُرّاً به الماء الزلالا

وهو يجهر لأمته بالقول الغليظ :

ما مقامى بأرض نخلة إلاَّ
كمقام المسيح بين اليهود

أنا فى أمة - تداركها الله غريب كصالح فى ثمود

وهو شديد السخرية بالسود[١٣] وبالأعاجم . وما نريد أن نؤكده - أسلوبيا - هو أنه يبدأ غامضا لينتهى واضحا ، وأن اللغة والسياق يتعاونان تعاونا وثيقا مع الغموض ومع الوضوح ؛ فهو يبدأ مستعليا ومنفصلا عن الناس ، ثم ينتهى إلى خصيصة من خصائص الأسلوب البدوى هى الوضوح . وفى الوقت نفسه لا ننسى أن نذكر أنه كان يخرج على نظام المطالع ، بل قد أعلن ثورته عليه فى قوله :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعرا متيم ؟

٤

إذا كان لابد من وقفة أسلوبية عند ألفاظه فى ظلال السياق ، فإننا نلاحظ عليها بصفة عامة ما يسمى بعنصر الجزالة الملتحم تماما بالمضمون ، وفى الوقت نفسه لا نعدم أن نجد عنده بعض الألفاظ التى لا تتوافق مع اللغة وقوانينها ، ومع طبيعة التجربة ؛ فنحن نجد صعوبة فى تجرع ما يقوله فى الغزل :

بانوا بخرعوبة لها كفل
يكاد عند القيام يقعدها
ربحلة أسمرٌ مقبلها
سبحلة أبيض مجردها[١٤]

فمع التناقض فى الأوصاف ، وتراكمها ، ومع جمالية الصورة التى يريد رسمها ، تقعد هذه الألفاظ الناتئة بالقصيدة . وكذلك نجد ضيقا بقوله فى بدر بن عمار :

لم تبق إلا قليلُ عافية
قدوفَدَتْ تجتديكَهاالعِلَلُ

وهو قد يشغل نفسه بهذا النوع الفارغ من المهارات الذى يتمثل فى التقطيع اللفظى :

لامة ، فاضة ، أضاة ، دلامى
أحكمت نسجها يدا داود

(و)
العارضُ الهتنُ ابن العارض الهتن ابْـ
ـن العارض الهتن ابن العارض الهتنِ

(و)
عِش ، ابْقَ ، اسمُ ، سُدْ ، قدُ ، جُدْ ، مَرِ ، انْهَ ، رِفِ ، أسْرِ ، نَلْ

(و)
غِظِ ، ارْمِ ، صِبْ ، احْمِ ، اغْزُ ، اسْبِ ، رُعْ ، زَعْ ، دِلِ ، اثنِ ، نُلْ

وهو قد يقع فى أسر لفظ ضاغط كقوله :

مبيتى من دمشق على فراش
حشاه لى بحر حشاى حاش

وهو قد يقع فى التكرار لغير ما يحسن له التكرار ؛ كالتوكيد والتلذذ ، فيقول :

وحمدان حمدون ، وحمدون حارث
وحارث لقمان ، ولقمان راشد

ولقد كان الصاحب بن عباد يسخر من هذا بقوله : إنه من الحكمة التى ذخرها أفلاطون وأرسطوطاليس لهذا الخلف الصالح . ومن كلامه عنه : أنه ربما يأتى بالفقرة الغراء مشفوعة بالكلمة العوراء[١٥] ، وقد يزيد قبح التكرار حين يقع بغير فَصْل كقوله :

قبيل أنت أنت وأنت منهم
وجدك بشر الملك الهمام

كما يقبح التكرار فى حروف الربط كقوله :

وشوق كالتّوقّد فى فؤادٍ
كجمرٍ فى جوانح ، كالمحاسن

ومما يتصل باللفظة عنده اهتمامه «بالتصغير» . وقد تنبه لهذا أبو العلاء فى رسالته إلى ابن القارح فقال : إنها عادة عنده صارت كالطبع . وقد تلقف العقاد هذا وذكر أنها من الطبع وفيها ترجمة عنه ، ومجاراة لنوازعه ؛ فهو كان يستكثر نفسه على الشعر ، ويرى أنه خلق للملك ، وهو كان يشعر شعور العظماء ، ويقيس بمقاييسهم ، وكان مطبوعا على غرار رجال المطامع ، ولكن فى داخل نفسه لا فى ظاهر عمله ، كان له فى خلقه وتفكيره استعداد عظماء الأعمال ولكن بغير أداة العظمة ، فخرجت عظمته هذه فى عالم الفنون ولم تخرج فى عالم الحوادث . وأظهر مظاهر شعوره بالعظمة فى سمات شعره المبالغة فى التهويل ، والتضخيم من جهة ، وهذا الولع بالتصغير من جهة أخرى» . وقد رد الدكتور محمد مندور على العقاد بأنه لا يظن أن التصغير جاء فى شعر المتنبى لتكبره وإنما هو أداة معروفة لكل الشعراء فى الهجاء ؛ فليست هناك رابطة تلازم بين التكبير والتصغير[١٨] ، ورد العقاد بأن التصغير ليس لصيقا بكل هجاء ، وأن المتنبى ليس من الهجائين المشهورين ، فكثرته ترجع إلى خلائقه الشخصية .

ثم إن هناك تلك الدراسة المهمة التى أدارها الدكتور شكرى عياد حول صيغة التفضيل فى شعر المتنبى ، وكيف أنها كانت لازمة فى أوائل قصائده ثم قلل من هذه الظاهرة بعد ذلك ، وكيف أن هذه الصيغة كانت تقترن عنده فى كثير من الأحيان بالحكمة . والذى يبدو أن الجامع بين الظواهر الثلاث هو «التجريد» . فالحكمة تقوم على التجريد ؛ والمطلع ينطوى على قدر كبير منه لأنه يتوخى أن يحدث فيه نوعا من المفاجأة العقلية . وإذا كان ما يجمع بينها جميعا هو التجريد فإنه يجمع بينها كذلك القرب من «المطلق» ، والتعلق بالمستحيل[١٩] .

وعلى كل فألفاظ المتنبى الغزيرة والمنحوتة فى الوقت نفسه بدقة وإيجاز قد أثارت الكثيرين . فابن جنى - راويته وصديقه وشارحُهُ - يلاحظ عليه الإكثار من ذا ومن «ذى» . وحين يقول المتنبىّ مجادلا ، هذا شعر لم يعمل فى وقت واحد ، يقول له : صدقت ، إلا أن المادة واحدة[٢٠] . وقد تنبه منذ وقت بعيد صاحب الوساطة إلى ضعف «ذا» الإشارية[٢١] ، وإلى أنها تدل على التكلف ، مع اعترافه بأنها قد تجد مكانا فى الشعر يليق بها . ومهما يكن من شىء فإنها تدل على التعالى على الناس . ونحن فى حياتنا قد نستعملها حين لا نحب تسمية أحد ، وحين ندل على إنسان .

ولعل هذا يسوقنا إلى عدم «المواءمة» بين الشكل والمضمون ، فهو لم يكن يوائم بين الأشياء بعضها وبعض ، وإنما كان يوائم بين نفسه البدوية الغاضبة والأشياء التى يقول فيها الشعر ؛ فهو يقول لابن العميد الذى كتب له رسالة - وكأنه يتحدث عن نفسه :

إذا سمع الناس ألفاظه
خلقن له فى القلوب الحسد
فقلت - وقد فرس الناطقين -
كذا يفعل الأسد بن الأسد

ولهذا قال الواحدى أحد شراحه : وأى موضع للإخراق والإبراق والفرس فى وصف الألفاظ والكتب ؟! وهو مثلا حين يعزى سيف الدولة فى عبده يماك التركى يقول :

لأبقى يماك فى حشاى صبابة
إلى كل تركى النجار جليب
وما كل وجه أبيض بمبارك
ولا كل جفن ضيق بنجيب

فمن تاريخه نعرف كرهه للأعاجم ، وحسرته على تسللهم إلى المناصب ، ومن هنا نراه يقذف من أتون تلك الكراهية كلمات مثل جليب ، وضيق الجفن ، وهو قد يصدم المحبوب حين يقول فيه :

تفرّد بالأحكام فى أهل الهوى
فأنت جميل الخلق مستحسن الكذب

وكذكره فى رثاء أخت سيف الدولة الفم والأسنان والمفرق والفؤاد الملتهب . ولعل هذا يؤكد ما ذكر من أنه كان يحبها[٢٢] .

ووراء ذلك أنه ممتلىء بتراثه ، وممتلىء بنفسه أكثر من موضوعه ، وأنه مشغول بالجليل عن الجميل ، وبالجزل عن الرقيق ، وبالصلابة عن السيولة ؛ فهو ناقد أساسا لما يسمى بالرهافة ، ولهذا الضعف الانسانى الجميل . ولعل هذا كان وراء قصوره فى الغزل وفى الرثاء . . ثم أخيرا لعل وراء تعقيده ، وغموضه - فى بعض الأحيان - الانهزام المتكرر ، واستحالة الأمل ، وقلة نصيبه من الخيال ؛ فاعتماده على العقل كان يدخله فى المتاهات ، وكان يقلل من تشابيهه الحسية[٢٣] .

وعلى كل فما أكثر الذين تعقبوا ألفاظه وتراكيبه ، ووجدوا عنده ما يسمى بالضرورة الشعرية ، وميله إلى مذهب أهل الكوفة حين أتى باسم إنّ نكرة :

فمن يكذّب مدع لك فوق ذا
والله يشهد أنّ حقا ما ادعى

وحين عطف من غير فاصل كلمة «بنوه» على الفاعل المستتر فى كلمة مضى :

مضى وبنوه وانفردتُ بفضلهم
وألفٌ اذا جمعت واحد فرد

ثم إنه كان يقع فى كثرة الحشو ، والتضمين ، وقبح الاستعارة وخفاء الكناية ، بالإضافة إلى الإيجاز المُخِل ، وسوء المطابقة ، والسطحية ، والتعامل مع بعض مصطلحات المتصوّفة والفلاسفة من غير صهرها فى التجربة .

ولقد كان من الطبيعى أن يقول الثعالبى «وقد ألفت الكتب فى تفسيره ، وحل مشكلة عويصه ، وكثرت الدّفاتر على ذكر جيده ورديئه ، وتكلم الأفاضل فى الوساطة بينه وبين خصومه ، والإفصاح عن أبكار كلامه وعونه ، وتفرقوا فرقا فى مدحه ، والقدح فيه والنّضح عنه ، والتعصب له وعليه »(٢٤).ولعله يجىء فى مقدمتها كتاب شرح مشكل أبيات المتنبى لأبى الحسن على بن اسماعيل بن سيده الذى صدر أخيراً بتحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين .

ما نريد أن نؤكده أنه كان وراء كل ذلك أن المتنبى كان يوائم بين ما فى نفسه وبين الأشياء ، وأن هذه المواءمة كانت تعطى الألفاظ نوعا من التضاد ، والحركة المترددة بين النفس والأشياء ، ولو كان قد واءم بين الأشياء والأشياء لبردت الألفاظ عنده ، ولما كان له هذا النوع من الفَرادة والخصوصية . وهو يعبر عن هذا الجانب تعبيرا جيدا فى قوله قبيل مغادرته مصر :

وإنى لنجمٌ تهتدى صحبتى به
إذا حال مِنْ دون النجوم سحاب
غنى عن الأوطان ! لا يستخفنى
إلى بلد سافرت عنه إياب
وعن ذَمَلان العيس ، إن سامحت به
وإلا ففى أكوارهن عقاب
وأصْدى . . فلا أبدى إلى الماء حاجة
وللشمس فوق اليعملات لعاب
وللسرّ منى موضع لا يناله
نديم ، ولا يفضى إليه شراب
وللخود منى ساعة ، ثم بيننا
فلاة ، إلى غير اللقاء تجاب

. . . المهم أنه خرج على خصائص الأسلوب المتعارف عليها ، والمتمثلة أساسا فى الصحة والوضوح والدقة ؛ فهو هنا يقيم جدلا بين الشىء ونقيضه ، ويتحدث بمفهوم المخالفة ، وينجح فى الكشف عن علاقات جديدة بينه وبين الأشياء . فهو يستجد طريقة محكومة به شخصيا قبل أن تكون محكومة بقوانين اللغة وأعراف الناطقين بها . صحيح أنه تعامل مع عناصر عربية صحراوية غزيرة ، ولكن كل ذلك كان محكوما بمحور رئيسى اسمه المتنبى .

٥

إذا تخطينا حركة الألفاظ عنده إلى حركة المعانى ، وجدنا أن النقاد العرب بصفة عامة كانوا يطلبون من الشاعر وضوح المعنى . ومن هنا كان كلامهم المستفيض عن الطرافة والاستقامة ، والوفاء بما يراد . ولكن المتنبى كان على خلاف ما قرره النقاد القدامى(٢٥) ؛ ذلك لأنه شابك بين بعض المعانى ، وعقد ، ولأنه كان وراء ذلك الاتصال بنفسيته أكثر من الاتصال بقوانين اللغة ؛ فهو فى كثير من المعانى التى كان يوردها كان يحب أن يستثير ، وأن يلهو ، وأن يكون غامضا ، وإن تعددت حول ما يريد الآراء . وحقا لقد تعددت ، وهو نفسه القائل :

أنام ملء عيونى عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختصم

فهو حين يقول :

أحاد أم سداس فى أحاد
ليلتنا المنوطة بالتناد

تتكاثر الآراء ، ويقربها الواحدى حين يقول : إنه أراد أواحدة أم ست فى واحدة ؟ جعلها فيها كالشىء فى الظرف ، وقد خص هذا العدد لأنه يريد ليالى الأسبوع ، وفى الوقت نفسه جعلها كناية عن ليالى الدهر جميعا ، ومن المعروف أن ابن جنى وابن فورجة حين شرحا البيت الذى يقول :

إذا داء هنا بقراط عنه
فلم يعرف لصاحبه ضريب

قال الآمدى : إنهما لم يعرفا معناه ، وخبطا فيه ، ولا نجد فى شرحه ما يوجب هذا . ومع أن هناك أبياتا تكاد تكون واضحة كقوله فى سيف الدولة :

إذا ما سرت فى آثار قوم
تخاذلت الجماجم والرقاب

فقد اختلف حوله ابن جنى ، والواحدى ، والخوارزمى ، والمعرى ، والخطيب ، بل قد يكون هذا وسيلة لتنكيل بعضهم ببعض ، على نحو ما كان يفعل الواحدى – ولسانه حديد !

وعلى كل فقد كان وراء هذا كله قضية تبسيط الشعر ، ووضوح المعنى ، وضرورة أن تسبق معانيه ألفاظه فى الذهن ،

على تعبير ابن خلدون ، إلى جانب التوافق ، والبعد عن التضارب . ولكن المتنبى بصفة خاصة - ومن قبله أبا تمام - قد غيّر هذا الطريق ؛ فنحن نراه يتعامل مع الشىء ونقيضه ، ويولد من السّلْب إيجابا ، ومن الإيجاب سلبا ، ذلك لأن هذا يتفق وعالمه النفسى أولا ، ولأنه إدراك جديد لقوانين ذات فعالية فى الحياة ؛ فالملاحظ أنه كان لا يفكر فى الأشياء فى اتجاه واحد ، لأنه لا يعترف بأن للشىء وجها واحدا[٢٦] ، فالحياة فى حقيقتها طباق وليست جناسا . وفى ضوء هذه الحقيقة يجب أن تتغير وظيفة الشعر من الجمود إلى الحركة ، ومن الانسجام إلى التصارع ، ومن الموافقة إلى الرفض ، ومن المألوف إلى غير المألوف .

٦

إذا كانت موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه ، وعن نفسية الشاعر ، فإننا نلاحظ أن موسيقى المتنبى لم تكن مستوية ، وسهلة ، وساحرة الرنين ؛ ذلك لأنها كانت تتصل بقضايا متفجرة ، وبمشاعر موّار الأحاسيس .

وأول ما يطالعنا من شعره أن هذا الشعر قليل على الرغم من توفر الشاعر على الشعر ؛ فديوانه يحتوى على نحو مائتين وثمانين قصيدة ومقطوعة . وهى حصيلة استقلها شوقى حين قال فى مقدمة ديوانه « . . . ألم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلا حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لممدوحية ، والعشر الباقى - وهو الحكمةوالوصف - للناس . . » ولكن كان وراء ذلك أن الشاعر نخل شعره نخلا شديدا ، وأنه أبعد عنه الكثير ، فقد كان يكره حتى نقاط الضعف عنده .

وعلى كل فحين ينظر إلى هذا الشعر يتبين أن نحو سبع وخمسين من قصائده من البحر الطويل ، وست وأربعين من الوافر ، وثلاث وأربعين من الكامل . ومعنى هذا أن أكثر شعره قد جاء من البحور القوية المعطاءة ذات النغم الممدود الذى يصلح للتعبير عن حالات التصارع فى النفس ؛ وهو ما سميناه حالات «الطباق» لا حالات «الجناس» . ومعنى هذا أنه جارَ على بقية البحور لأنها لم تكن تحسن التعبير عن عواطف المتنبى البدوية ؛ فهى بحور متحضرة ، ذات إيقاعات لامعة ، تحتاج إلى النفوس المتصالحة مع الحياة ، لا التى تدخل معها فى شقاق . ومن الغريب أن النقاد القدامى يأخذون على الشاعر عدم استعماله لكل البحور ، وكأن العملية الشعرية استعراض مهارات ، بينما الذى يحكم هذا كلّه هو عالم الشاعر الداخلى ، وهو طبيعة التجربة[٢٧] ، مع ملاحظة أن المتنبى لجأ إلى «المتقارب» فى تلك القصيدة التى يقول عنها طه حسين : وما أدرى إلا أن ما كان يملأ نفس الشاعر من فرح وأمل ونشاط هو الذى دفعه إلى هذا البحر المتقارب الذى يلائم اضطراب النفس بالأمل القوىّ حين تضطرب بالأمل القوى ، وغليان النفس بالحزن المضطرم حين تغلى بالحزن المضطرم .

طلبنا رضاه بترك الذى
رضينا له فتركنا السجودا
أمير أمير عليه الندى
جواد بخيل بأن لا يجودا

ويلجأ إلى بحر المتقارب مرة أخرى فى لا ميته التى قالها فى ثورة القرامطة ؛ فالشاعر فيها يصف مسير الخيل فى طلب العدو ، وانهزام هذا العدو .

وقد اصطنع هذا الوزن السريع المتحدر لأنه يلائم حركة اندفاع الخيل فى أثر العدو ، وما يكون هناك من كر وفر ، وإقدام وإحجام[٢٨] . ومن هذه القصيدة :

خذوا ما أتاكم واعذروا
فإنّ الغنيمة فى العاجل
وإن كان أعجبكم عامكم
فعودوا إلى حمص فى قابل
فإن الحسام الخضيب الذى
قتلتم به فى يد القاتل

المهم أن شعره وزنا وإيقاعا كان صورة لنفسه ومواقفه .

فإذا جئنا إلى قوافيه وجدنا أنها تسير فى اتجاه الوزن والإيقاع نفسه ، فقد كان يركب القوافى الصعبة على حد قول الصاحب ابن عباد . وبعبارة أخرى لقد كان ينطلق أساسا من القوافى المدوية لا القوافى الهامسة ، وقد يتعمد التركيز على حرف داخل القصيدة ليعبر عن شىء قلق داخله ، كقوله :

- شرف ينطح النجوم بقرنيه وعز يُقَلْقِلُ الأجبالا
- فقلقلت بالهمّ الذى قلقل الحشى
قلاقل عِيس كلهن قلاقل

وقد تعقبه الصاحب فى قوله :

تفكره علم ، ومنطقه حكم
وباطنه دين ، وظاهره ظرف

فقال : سبيل عروض الطويل أن تقع مفاعلن ، ولا يجوز مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعا . ويقول إن شعر العرب حكم فى هذا ، غير أن أبا العلاء يلتمس له العذر فى هذا ؛ لأن القبض - وإن كان الأكثر - لا يمنع ورود عروض الطويل غير

مصرع على مفاعيلن ؛ ثم إن مفاعيلن هو الأصل[٢٩] . ثم إن الدكتور شوقى ضيف - على الرغم من وقوفه على خلل فى شعره - يقول إن هذا الخلل يذكر بخلل مماثل من بعض الوجوه فى الموسيقى الحديثة ؛ إذ نرى الفنون تتعقد ، ويظهر المذهب الرمزى فى الشعر والتصوير[٣٠] .

المهم أنه كان على وعى بالموسيقى الداخلية والخارجية فى القصيدة ، وأنه كان يوائم بينها بما يتفق وطبيعة تجاربه . ومن وسائله فى هذا التنبيه إلى موسيقى الحروف ، وذلك بأن يكرر حروفا ذات طبقة صوتية معينة ، ثم يناغم بينها ، وبخاصة حين تكون لهذه الحروف صلة بالقافية . وأكثر ما يكون هذا فى المطالع التى بها التصريع .

ولا شك أنه كان وراء ذلك فن الإلقاء الذى يقتضى الضغط على بعض الحروف والمقاطع والكلمات ، وتنويع الصوت عند النداء والتعجب والندبة والاستفهام والإثبات والنفى والأمر والنهى ، بالإضافة إلى التقسيم والتصريع . المهم أننا لا نجد فى موسيقاه استواء ، وتكرارا مملا ، وإنما نحس فى الصميم أن هناك عددا من المستويات الصوتية التى يتعامل معها . ويكون المتنبى فى أروع حالاته الموسيقية حين يتعامل مع «القرار» و«الجواب» على أساس تقاطعهما ، أو دخولهما فى حوار . فهو يتعامل مثلا بأقصى حرف فى المخرج (أ) وبحرف شفاهى هو الميم :

أتى الزمان بنوه فى شبيبته
فسرّهم وأتيناه على الهرم

وهو يستخدم حروف المد حين يريد أن يَهُول على سامعه أو قارئه :

رميتهم ببحر من حديد
له فى البر خلفهم عباب
فمسّاهم - وبسطهم حرير -
وصبّحهم - وبسطهم تراب -
ومن فى كفه منهم قناة
كمن فى كفه منهم خضاب

وهو قد يجسّد الصوت ويضغط عليه ويكرره مع الاعتماد الرئيسى على المقطع الطويل المفتوح :

- وأجفل بالفرات بنو نمير
وزارهم (الذى زاروا) خُوار
حذار فتى إذا لم يرض عنهم
فليس بنافع لهم الحذار
- ودهر ناسه ناسٌ صغار
وإن كانتْ لهم جثث ضخام

أرانب .. غير أنهم ملوك
مفتحة عيونهم .. نيام !

المهم أن موسيقاه لا تقوم على التماثل ، كعادة الكثير من الشعراء ؛ ذلك لأنه يتعامل مع أداة أخرى هى « التقابل » ، و«التقاطع» ، مع ملاحظة أن الانسجام الصوتى قَدْ يكشف عن توتر نفسى مثير . ومع أنه قد يكون هنا مفارقة فإنه سرعان ما تذهب حين نعرف أن أروع الموسيقى لا تخرج عن كونها تركيبة أصوات منسجمة متناغمة[٣١] . المهم أنه كان بتعبير واضح ثنائى العزف لا آحادى العزف .

ولعل ما يسوغ لهذا أنه كان كثيرا ما يحس بانقسام نفسه ، على نحو ما نعرف من قوله .

إذا ما الكأس أرعشت اليدين
صحوت فلم تحل بينى وبينى

٧

فى مقدمة قضية التشكيل عند المتنبى نريد أن نطرح أولا سؤالا يقول : هل رسم المتنبى نفسه ؟ ذلك لأن من يعجز عن تقديم نفسه يعجز عن تقديم الآخرين كما يرى البعض . وابتداء نرى أن المتنبى أجاد فى تصوير عالميه الخارجى والداخلى ؛ فنحن نراه - عنده - يطلع على الدنيا غاضباً خشناً مليئاً بالطموح وبالإدانة لكل ما حوله :

أىّ محلٍ أرتقى
أىّ عظيم أتقى
وكل ما قد خلق الله
وما لم يخلق
محتقر فى همتى
كشعرة فى مفرقى

- أنا صخرة الوادى إذا ما زوحمتْ
وإذا نطقتُ فإننى الجوزاء

- أين فضل إذا قنعت من الدهـ
..ـر بعيش معجّل التنكيد
ضاق صدرى ، وطال فى طلب الرز
ق قيامى ، وقل عنه قعودى
أبدا أقطع البلاد ، ونجمى
فى نحوس ، وهمتى فى سعود
عش عزيزا أو مت وأنت كريم
بين طعن القنا وخفق البنود

فهو هنا فى فترة المراهقة ، ولا يمكن أن يكتفى بالتمنى ، وإنما لابد أن يفجّر ثورته ، ويرفع لواءه على دولة اسمها العصيان . إنه ينتقل هنا من حالة الغضب إلى حالة العصيان ، ومن ثم نراه يخرج على الدولة[٣٢] ويسجن . ولا تغيب عنه قضيّة أن يكون حاكما ؛ فقد لّمح عند سيف الدولة ، وطلب عند كافور . ومع أن الدليل ليس حاسماً فى الطلب عند سيف الدولة ، إلا أنه يبقى التفسير الذى ارتضيناه وهو أن سيف الدولة كان مجرد قناع من أقنعته ، بل إنه كان أروع الأقنعة التى تكلم من خلفها عن نفسه ، لما سبق أن ذكرنا . ثم إنه يصور نفسه فى صورة البدوىّ المهاجر المطارد أبدا ، وإذا كانت هجراته معروفة فإن المطاردة معروفة كذلك ؛ فقد كانت هناك محاولة اغتياله من غلمان أبى العشائر ، وهو يصرح بأن هناك من أعد له « السودان فى كفر عاقب » :

أتـانى وعـيـد الأدعـيـاء وأنهم
أعـدوا لى الـسـودان فى كـفـر عـاقـب

وهو قد قطع « سينا » مطارداً من رجال كافور ، وقضية قاتله الذى ربض له مع مجموعة من الفرسان معروفة . ومن قبل كان هناك الإعداد للقبض عليه من أمير حمص ، الذى جعل فى رجله وعنقه خشبتين من خشب الصفصاف . وقد استمر حبسه عامين (٣٢٤ - ٣٢٥ هـ) . ثم إنه إنسان إذا أقام أثار عليه الشعراء ، لأنه يرى نفسه الصوت والآخرين الصدى . فإذا اقترب من الشخصية المحورية كسيف الدّولة وكافور ، أهمل الشخصيات الأخرى المحيطة بها ، بل استثارها . وقد يخرج على المألوف مع الشخصية المحورية ، كإدلاله الشديد بنفسه ، وكعتابه لسيف الدولة على رؤوس الأشهاد ، بل قد يفاضل بين أختىْ سيف الدولة ، مفضلا الكبرى على الصغرى ، فى صور لا تليق بموقف الرثاء :

يعلمن حين تحيى حسن مبسمها
وليس يعلم إلا الله بالشنب
مَسَرَّة فى قلوب الطيب مفرقها
وحسرة فى قلوب البيض واليلب
وهل سمعت سلاما لى ألم بها
فقد أطلت وما سلمت عن كثب
قد كان قاسمك الشخصين دهرهما
وعاش دهرهما المفدىّ بالذهب

وما نريد أن نصل إليه هو أنه يقدم نفسه فى صورة البدوى الخشن الطباع الذى لم يستأنس فى القصور ، ولم يشغل نفسه بالغوانى والخمر ، فإذا أحب فإنه يحب البدويات ، « حُمْرُ الحلى والمطايا والجلابيب » . ثم إنه لم يكن يخفى شَيْبَه ، ولم يكن يهتم بتوسيع دائرة الأصدقاء ؛ فقد كان يتوجس خيفة من الناس ، وكان يعانى من « الآخر » ، ويرى نفسه محسودا ، ولأمر ما سمى ولده محسّدا ، ثم إنه كان يبالغ فى الحب وفى الكره على نحو ما فعل مع كافور ؛ فهو لم يستطع أن يتأدب بآداب المدينة ، وإنما ظل عاصفة تعصف بأشياء كثيرة حوله . ومن كل هذا - وغيره - نرى أنه قدم صورته الشخصية وصورة نفسه بوضوح ، وأجاد فى رسم هذه الصور طموحاً ويأساً ، وفرحاً وحزناً .. الخ . ومن الطبيعى أن الذى يحسن رسم نفسه فإنه يجيد رسم الآخرين . وابتداء نذكر أن الشعر العربى يهرب من الرسم الواضح للشخصية بصفة عامة ؛ فمع أنه يبدأ من شخصية بعينها قد تكون المأمون أو المتوكل أو المعتصم ، فإن هذه الشخصيات سرعان ما تتلاشى وتتجرّد ، بحيث تتحول إلى الحِكْمة والطِّيبة والشجاعة ، ومع ذلك يلاحظ أن المتنبى كان إلى حد ما يتخطى قضية التجريد إلى قضية التجسيد ، بحيث يقدم لنا أناسا من لحم ودم ونوازع ، على نحو ما نعرف من كثير من الشخصيات التى تعرّض لها فى حالات الحب والكره ، ونحن نلاحظ أنه حين كان يقدم الشخصية ، وبخاصة الشخصية المحورية ، فإنه لم يكن ينسى أن يقدم زمان الشخصية ، ومكانها.ولم يكن ينسى تقديم شبكة من العلاقات التى كانت تحيط بهذه الشخصية ، سواء أكانت شبكة علاقات إنسانية ، أم شبكة علاقات بيئية ، على نحو ما نعرف مثلا من قوله فى سيف الدولة :

وقد تمنوا غداة الدّرب فى لجب
أنْ يبصروك .. فلما أبصروك عموا
صدمتهم بخميس أنت غرّته
وسمهريته فى وجهه غمم
فكان أثبت ما فيهمْ جسومهم
يسقطن حولك والأرواح تنهزم
والأعوجية ملء الطرق خلفهم
والمشرفية ملء اليوم فوقهم
إذا توقفت الضربات صاعدة
توافقت قلل فى الجو تصطدم

فهو هنا يرسم الفارس قبل الفروسية ، وهو يرسمه - فيما يرسم - بأعدائه ؛ فإذا كان قد قيل إننا لا نفهم « عطيل » من خلال شخصية عطيل ، وإنما من خلال « ياجو » و « ديدمونة » ووالدها ، فإن الأعداء فى اللوحة جزء من رسم شخصية سيف الدولة . على أن الرائع هو تحويل سيف الدولة إلى « بطل ملحمى » ؛ ذلك لأنه كان تجسيدا للآمال العربية فى هذه الفترة ، ولأنه كان أمل الكثيرين . فإذا اقتربنا مما يسمى فن البورتريه portrait وجدنا أنه ينطلق فى رسم الشخصية من اسمها أو لقبها أو كنيتها وما وراء ذلك من مفارقات . فسيف

الدولة هو سيف بنى هاشم ؛ وأبو المسك هو المسك ؛ ثم يجعل زاوية الرؤية تقع بعيدا فسيف الدولة قمر ، ثم إنه تطلع - وهو نطفة - إلى عصر كافور ، وهو إذا استعمل الصفات المتوارثة ، كالقمر والأسد ، فإنه يبالغ فى النعوت بما يذكرنا بظاهرة « فن التكبير » فى الفنون التشكيلية ؛ ثم إنه يجعل الممدوح فى بؤرة النور ويطرد الآخرين إلى الظل ؛ فالمغيث رأس وغيره ذنب ؛ ثم إنه يصور الموضوع فى حالة الحركة ، فممدوحه فى حالة تجاوز وغوّ ؛ ثم إنه لا ينسى التعامل مع الألوان[٣٣] .

وقد وقف القدامى عند صوره الجزئية ، ووضعوها فى إطار المبتكرات . وقد وصل الأمر ببعضها إلى أنها كانت تُكمد منافسيه ؛ فحين سمع السرى الرفاء قوله :

وخَضْرٍ تثبتُ الأبصار فيه
كأن عليه من حدق نطاقا

قال : هذا والله معنى ما قدر عليه المتقدمون . ثم إنه حُمّ فى الحال حسداً ، وتحامل إلى منزله . وأبو العباس النامى يقول : كان قد بقى فى الشعر زاوية دخلها المتنبى ، وكنت أشتهى أن أكون سبقته إلى معنيين قالهما ما سُبق إليهما ؛ أما أحدهما فقوله :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى
فؤادى فى غشاء من نبال
فصرت إذا أصابتنى سهام
تكسرت النصال على النصال

والآخر قوله :

فى جحفل ستر العيون غباره
فكأنما يَبْصُرْنَ بالآذان[٣٤]

وهناك كثير من صوره التى وقف عندها الثعالبى والجرجانى لأنها تصور العالم الداخلى بمهارة ، كقوله :

وضاقت الأرض حتى صار هاربهم
إذا رأى غير شىء ظنه رجلا

(و)

فطعم الموت فى أمر حقير
كطعم الموت فى أمر عظيم
وكم من عائب قولا صحيحا
وآفته من الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه
على قدر القرائح والعلوم

وهو قد يضع نفسه فى صميم إطار اللوحة كقوله :

وأنا منك لا يهنأ عضو
بالمسرّات سائر الأعضاء

وقد تنبه الواحدى لهذا ، وعجب من تحمل كافور له[٣٥] . وقد لاحظ الثعالبى أنه يخاطب ممدوحه بمثل خطاب المحبوب والصديق[٣٦] . المهم أنّه لم يكن ينسى فطرته وبداوته وتراثه وحالة التهيج الدائمة عنده ، حين كان يرسم صورا له وللآخرين ؛ فصوره - وكذلك موسيقاه على الخصوص - تنتمى لعالمه الداخلى فى الأساس . فإذا أردنا تعرف حالات التصوير الخارجى عنده ، وبخاصة الطبيعة ، وجدنا أن كل هذا كان خطوطا فرعية عنده ، أو كان فى خدمة طموحاته وانطلاقه الواسع فى الحياة ، فنحن نجد فى شعره جبال لبنان ، وبحيرة طبرية ، ولكنه يعكس نفسه على اللوحتين . ثم إنه يلقط المنظر فى حالة الحركة والتصارع ، على نحو ما نعرف من وقفته أمام مهر يصارع الجوع ، وكلب ينقض على غزال ، وباز يفترس حجلة ، وتيوس جبلية تلقى من القمم إلى الوديان ، ثم هو مع الآكل لا المأكول . ومما يؤكد هذا أنه فى طردياته يكون مع الصائد لا الصيد ، وأنه يجيد فى وصف الحيوانات التى تفترس ، كالأسد ، لا الحيوانات الضحية . هذا بالإضافة إلى عالم الصحراء الموحش الرهيب ، وإلى عالم بعض المدن التى مر بها مغاضبا ، ثم إنه لم يلتفت إلى أنهار الشام والعراق ومصر ، وأنكر عليه الدكتور طه حسين عدم التفاته إلى الأهرام ؛ ذلك لأن هذه الأشياء لم تمثل معادلا موضوعيا لأشياء تمور فى نفسه ، فإذا كان قد أجاد فى « شعب بوان » فلأنه كان مجرد وسيلة للغاية ؛ ثم لأنه كان قد انكسر نفسيا ووهن العظم منه[٣٧] . فإذا وقفنا عند بعض النصوص رأينا أنه فى وصفه لبحيرة طبرية يَصِفُ عالمه هو ؛ أما ما يفد إلى الذهن من صور مبتسمة عند الحديث عن البحيرات فلا يجىء عند المتنبى :

لولاك لم أترك البحيرة والـ..
غور فىء ، وماؤها شبم
والموج مثل الفحول مزبدة
تهدر فيها وما بها قطم
والطير فوق الحباب تحسبها
فرسان بلق تخونها اللجم
كأنها والرياح تضربها
جيش وغى : هازم ومنهزم

فهذا آتٍ من فكرته عن تصارع العالم ، ومن أن الصلة بينه

وبين الآخرين هى صلة القاتل بالمقتول :

ومن عرف الأيام معرفتى بها
وبالناس روّى رمحه غير راحم
فليس بمرحوم إذا ظفروا به
ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم !

المهم أنه لايقصر وقوفه عند التشابه الحسى بين الأشياء ، وإنما يجعل الصور الجزئية - كالتشبيه - والصور الكبيرة - كالموقف - فى خدمة طموحاته ، ووجهات نظره فى الحياة ، وتثبيت العلاقة بين الشىء والفكر ، وبين الواقع والأمل ، بالإضافة إلى أنها تكون تعبيرا عن كبت فى الداخل ؛ فما لم يحققه فى الحياة يحققه فى صورة كلب يفترس غزالا ، أو بازٍ يفترس حَجَلة .

وكلما كانت الصّور عند المتنبى حسيّة وفى حالة شُروع كانت موفقة ؛ فإذا جنح إلى الصورة العقلية وجدنا ضعفاً ونقلة عن براءة الشعر ، على حد ما نعرف من قوله :

ولو كان النساء كمن ذكرنا
لفضّلت النساء على الرجال
فما التأنيث لاسم الشمس عيب
ولا التذكير فخر للهلال

ومثل هذا يمكن قوله حين يجعل المشبه أعظم من المشبه به ، وحين يتعامل مع عنصر المبالغة ، كما هو الحال فى قصيدة الحمّى ؛ ذلك لأن الصورة فى قوله :

لم تحك نائلك السحاب ، وإنما
حمّت به فصبيبها الرحضاء

غير موفقة ؛ فتصوير المطر بعرق الحمى فيه مبالغة لا تزيد التصوير قوة ، ولكن تزيده غرابة[٣٨]. ومثل هذا يقال فى استعاراته التى يكون وراءها المبالغة فى التصوير .

٨

وأخيرا . . . فهذه تطوافة فى عالم الأسلوب عند المتنبى ، تتعرف خصائص اللغة التى كان يستعملها بعد أن يغمسها فى دمه ، وتحاول تعرف أسرار المقومات الفنية التى عرفت التجول فى الزمان والوصول إلينا ؛ ذلك لأنها صدقت عن المتنبى شخصيا قبل أن تصدق على عصره وعلى حضارته ، ولأنها عبَّرت عن عالم الفجائع الذى صاحب المتنبى ، والذى لم يهرب منه إلى عالم الجماليات والزخرفة ، وإنما وضع نفسه فى صميمه ، وخلق معادلا له بما يمكن أن يسمى « التضاد المتناغم » ؛ بعد أن وضح له أن القبح يذود الجمال ، وأن الخديعة تسود فى كل المجالات ، وأن هناك خللا فى الحكام والنظريات التى تحكم الحياة من حوله ، ثم - وهذه مأساته الحقيقة - حين أدرك أنه شخصياً مطارد ومدفوع عن أمانيه ، وأن الحياة ستضن عليه حتى بالموت الشريف .

ومهما يكن من شىء فقد كانت عظمة المتنبى فى أنه لم يلبس لكل حال لبوسها ، وفى أنه جسد ثلاثة أشياء هى عذابه ، وهى عذاب أمته ، وهى عبقرية لغته ؛ ولعل هذا كان وراء قيامته من الموت !

هوامش :

(١) كان هناك من أسال دمه على الحقيقة بعد نقاش كابن خالويه ، ومن تجاهله كصاحب الأغانى ، ومن تحامل عليه كالصاحب بن عباد على حد ما نعرف من كتابه «الكشف عن مساوىء المتنبى» ، وابن حنزابة الذى ألف رسالة بعنوان «المنصف للسارق والمسروق» ، بالإضافة إلى دور الحاتمى ، وابن العميد ، ومن تحامل عليه فى فترة كأبى على الفارسى . . الخ . وهناك من عرف فضله كابن جنى ، وأبى بكر الخوارزمى ، وأبى العلاء المعرى ، والبديعى . ومع أن السلسلة تستمر فإن أعمق الدراسات ما قام بها المحدثون على نحو ما فعل إبراهيم عبد القادر المازنى حين ربط بَيْنه وبين نابليون فى عدد من الصفات ، وحين رأيناه مرة أخرى يقول : لو كان الحظ آتاه وحباه الملك لحاول أن يكون كالإسكندر المقدونى - حصاد الهشيم ص ١٤١ ، ١٤٢ ، ونحن نعرف أن العقاد قال إن فلسفته تتقارب مع فلسفة نيتشه ، بل لقد أورد احتمالا يقول إن المتنبى كان معروفا عند نيتشه - مطالعات فى الحياة ٢٣٠ - ٢٣١ . وهناك من يرفع شعره فى الحروب إلى المستوى المعروف فى الملاحم الكبرى كالإلياذة ، والشاهنامة ، على نحو ما ذكر عبد الوهاب عزام فى ذكرى أبى الطيب ص ٨٦ . وهناك من يدرسه فى ضوء مقولة العالم النفسى «أدلر» التى ترد كل موهبة سامية إلى الرغبة فى التعويض فى ضوء ما قاله على أدهم فى كتابه على هامش الأدب والنقد ص ٧٨ ، ٧٩ . وهناك من ركز على أثر القرمطية فى شعره كماسينيون وطه حسين - عن الفن ومذاهبه ص ٣١٢ ، ٣١٣ ، مع المتنبى . . . الخ . ما أصدق المقولة التى قالها ابن رشيق فى العمدة : «ثم جاء المتنبى فملأ الدنيا وشغل الناس» ، ومقولة الثعالبى فى يتيمة الدهر : «كادت الليالى تنشده ، والأيام تحفظه» .

(٢) إذا كان أحمد أمين يشك فى ثقافته الفلسفية - الهلال ، عدد خاص بالمتنبى ١٩٣٥ - فإن الدكتور محمد مندور لا يستبعد هذا - النقد المنهجى عند العرب ١٦٦ .

(٣) خزانة الأدب للبغدادى ٢/١٤٦ .

(٤) على هامش الأدب والنقد . على أدهم . ص ٦٣ .

(٥) الفن ومذاهبه . د . شوقى ضيف . ص ٢٦٠ وما بعدها .

(٦) الكشف عن مساوىء المتنبى للصاحب بن عباد ص ١٠٠ .

(٧) العمدة ١/١٤٥ .

(٨) ص ٤٩ .
(٩) الصبح المنبى ٢/١٤ .
(١٠) العمدة ١/٦٠ .
(١١) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ١٨ .
(١٢) القصيدة المادحة . د . عبد الله الطيب . الخرطوم ص ٦٦ .

(١٣) السود والحضارة العربية . د . عبده بدوى ، ص ١٨١ وما بعدها .

(١٤) الخرعوبة : الناعمة الشابة دقيقة العظام ، الربحلة : السمينة الطويلة العظيمة ، السبحلة : السمينة الطويلة العظيمة .

(١٥) الكشف عن مساوىء المتنبّى ط القدس ص ٣ .
(١٦) قضية التكرار تشمل الشاعر فى كل مراحله ، وهى شاهد على انشغاله طيلة حياته برواسب بعض المعانى والألفاظ المكررة ، ثم إنها قد تكون محاولة للتفوق على النفس بعد حالة التفوق على الآخرين - فن المتنبى بعد ألف عام . إبراهيم العريض ١٢٨ ، ١٢٩ ط الكويت .

(١٧) مطالعات فى الكتب والحياة ١٨٦ ، ١٨٧ .

(١٨) فى الميزان الجديد ١٨٤ .

(١٩) المتنبى مالىء الدنيا . العراق ص ١٣٩ وما بعدها .

(٢٠) سر الفصاحة ٩٩ .

(٢١) ص ٨٥ .

(٢٢) أكد هذا محمود شاكر - المقتطف ج ١ مجلد ٨٨ ص ١٣٠ - ورفضه د . طه حسين فى كتابه مع المتنبى ص ٢١٢ ، ولم يستبعدها مارون عبود فى الرؤ وس ١٩٧ ، ١٩٨ .

(٢٣) انظر مقالة د . محمد كامل حسين فى الكاتب المصرى . نوفمبر ١٩٤٥ .

(٢٤) يتيمة الدهر ١/٩١ .

(٢٥) يقول صاحب سر الفصاحة ص ١٩٥ وما بعدها « إن المحمود من الكلام ما دل لفظه على معناه دلالة ظاهرة ، ولم يكن خافيا مستغلقا كالمعانى التى وردت فى شعر أبى الطيب . وأمثلة الكلام الذى يظهر معناه ولا يحتاج إلى الفكر فى استخراجه كثيرة ، وعامة شعر البحترى عليه ؛ فأما الذى يسأل عن معناه ويفكر فى فهمه فكالأبيات التى من شعر المتنبى ، وقد نعاها عليه الصاحب بن عباد - رحمه الله - وكان يسميها «رقى العقارب» . . . وابن خلدون يقول « . . . إن الشعر لا يكون سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسبق ألفاظه إلى الذهن ؛ ولهذا كان شيوخنا - رحمهم الله - يعيبون شعر ابن خفاجة ، شاعر شرق الأندلس ، لكثرة معانيه وازدحامها فى البيت الواحد ، كما كانوا يعيبون شعر المتنبى والمعرى ، لعدم النسج على الأساليب العربية ، فكان شعرهما كلاما منظوماً نازلا عن طبقة الشعر - باب صناعة الشعر - بل إن الواحدى فى مقدمة شرحه للمتنبى يؤكد أنه خفيت معانيه على أكثر من روى شعره .

(٢٦) المتنبى مالىء الدنيا ص ١٦٥ وما بعدها - دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل .

(٢٧) المتنبى وشوقى - عباس حسن ١٣٥ .

(٢٨) مع المتنبى ١٢٦ وما بعدها .

(٢٩) الكشف عن مساوىء المتنبى ٢٢ ، ٢٣ معجز أحمد ١٣٦ .

(٣٠) الفن ومذاهبه ط ٥ ص ٤٠

(٣١) المتنبى مالىء الدنيا . مقال د . نبيلة إبراهيم ص ٣٧٨ .

(٣٢) هناك شبه إجماع على خروجه ، ويذهب الدكتور طه حسين إلى أن ما وراء سجنه كان التهجم على الحكام وتوعدهم - مع المتنبى ٩٥ - ٩٨ .

(٣٣) راجع دراسة مهمة لعبد الجبار داود البصرى فى كتاب المتنبى مالىء الدنيا وشاغل الناس ص ٣٨٨ وما بعدها ، وتأمل قوله « إذا صادف أن جمع شاعر ما جمعه المتنبى فى لوحاته من لون وتكبير وإضاءة وظل وحركة ، والمواد المستعملة فى الرسم ، فإن طريقة الرسم والصياغة وزاوية الرؤية تبقى صفات لصيقة بشخصيته وأصالته . . كان الجمهور المعجب بقائده البطل سيف الدولة الحمدانى لا يستطيع الحصول على صورته ليعلّقها على الجدران ، ولكنه كان يستطيع أن يقرأ قصيدة للمتنبى تصوره حيا . كانت قصيدة المتنبى لوحة من لا يملك لوحة » .

(٣٤) الصبح المنبى ١/٧٥ .

(٣٥) شرح الواحدى ص ٢٥٢ .

(٣٦) اليتيمة ص ١١١ .

(٣٧) انظر دراسة فى النص الشعرى . د . عبده بدوى والتعليق على هذا النص ص ١٩٢ وما بعدها .

(٣٨) النقد الأدبى الحديث . ط بيروت . د . محمد غنيمى هلال ص ٢٣٣ .

التشـــاؤم
فى رؤيـة أبى العـلاء

عبد القادر زيدان

ولـو أنّى عَـثَـرْتُ عـلى الـثُّـرَيّـا
لـكُـنْـتُ مُحـالِـفـاً زَلَـلِى وعَـثْـرِى

اللزوميات جـ ١ ، ص ٣٩٧

كانت مرثية أبى العلاء المشهورة فى « الفقيه الحنفى » ، هى النافذة التى أشرفنا من خلالها على عالم أبى العلاء التشاؤمى . ولا جدال فى أن « المنهج المدرسى » ، الذى درسنا فى ضوئه هذه المرثية ، قد عمق فى نفوسنا منذ الصبا الباكر ، نزعة أبى العلاء التشاؤمية . وربما تساءلنا أحياناً إبان هذه المرحلة المبكرة ، دون أن نلقى إجابة مقنعة ، كيف يستوى البكاء والغناء ، وكيف يتشابه فى أذن المتلقى صوت البشير الذى يؤذن بميلاد لحياة جديدة ، انتظرها البعض ، لتملأ عليهم حياتهم الخاوية بسعادة طال عليهم أمد انتظارها ، وصوت الناعى وهو يعلن على الأحياء فجعة النهاية وقسوة الرحيل ؟! هل جاء ذلك التشابه بين الأضداد الذى حدّثنا عنه أبو العلاء - كما يذهب إلى ذلك باحث معاصر - من إدراكه الواعى لعمق المأساة الإنسانية « مأساة هـذا الوجود الذى يمتزج فيه البكاء بالغناء ، أو الحزن بالسعادة »[١] ، أو بتعبير آخر ، « الظهر والوجه » ، وما يوحى هذا التعبير أو ذاك من «أن السعادة والشقاء يؤكد كل منهما الآخر »[٢] ، ويكشف فى الوقت نفسه عن « التناقض الكامن فى وجودهما معا متلازمين » ؟!

على أية حال ، فربما كان واضحاً إلى حدّ كبير ، أن الحديث عن تشاؤمية أبى العلاء ، يأتى من رؤية واقعية تبرز فى جلاء حقيقة وجودنا فى هذا العالم ؛ هذه الحقيقة التى غالباً ما يغلّفها العقل المحدود بأغلفة من وهم ، ومن ثم لم يتح له أن يرى الموت معانقاً الحياة ، والفرح ملازماً الترح . ولذا كانت تلك الافتتاحية التى استهل بها قصيدته «غير مُجْد فى ملّتى واعتقادى » ، وما يعلن لنا فى أبياتها الأولى عن عبثية الحياة ولاجدواها . ولا يستطيع الباحث أن يغفل هذا الإدراك المتقدم - زمانيا - لعبثية الحياة كما تناولها أديب راحل من أدباء « العبث » المحدثين عندما قال :

« وهكذا فإن الإدراك أيضاً يخبرنى بطريقته بأن هذا العالم لا مجد . أما عكس الإدراك ، أى العقل الأعمى ، فقد يدّعى أن كل شىء واضح »[٣] . ولا مشاحة فى أن أبا العلاء لم يكن صاحب ذلك « العقل الأعمى » ، العقل الذى يرى الوضوح فى كل شىء يطالعه ، ولا يحتاج معه إلى إثارة زوبعة من التساؤل تنغص عليه حياته ، وتغمره بفيض من قلق لا فكاك منه . فعقل أبى العلاء لا ينى عن التساؤل بحثا عن إجابة ربما كان السراب أقرب منها تحققا :

لعـلّ نجومَ الليـلِ تُعْمِلُ فكـرَهـا
لتَعْلَمَ سِـرًّا فـالعُيُـونُ سَـوَاهِـدُ[٤]

ولكنه مع غموض السّر واستحالة فض مغاليقه ، لا يعرف التوقف عن المحاولة التى يلتقى معها فى نهاية المطاف بعبثيّة الحياة و « محاليتها » ، هـذه المحالية التى تتمثل فى « محـدوديته أمـام اللامتناهى ، بالأسوار الغاشمة المعتمة التى يرتطم بها فى كل مرّة يحـاول فيها أن يبحث عن الوحدة والـوضوح فى عـالم يسـوده الاضطراب والظلام[٥] » ، وما يخلّف هذا الإحساس أو الإدراك كما قلنا من قبل ، من زوح تشاؤمية تفرض وجودها على حياته كلها :

كـلُّ تَـسِـيرُ بـه الحيـاةُ ومـا لَـهُ
عِـلمٌ عـلى أيِّ المـنـازل يُـقْـدِمُ
ومن العجـائب أننـا بجهـالـة
نـبـنى وكـلُّ بِـنَـاءِ قَـوْمٍ يُـهْـدَمُ
والمـرءُ يَسْخَطُ ثم يَـرْضَى بـالّـذى
يُقْضَى ويُوجِدُهُ الزّمانُ ويُعْدِمُ[٦]

فـالمعرفة المحدودة التى أسلمت منـه الفكر والعين للسهاد الدائم ، والزمان المدمّر أو الدهر بمعناه العام ، الذى يعفى على الأشياء فيحيلها إلى أطلال دوارس ، والموت ! هذا الحدث الذى يحمل فى طياته عوامل الفناء للإنسان ؛ ملامح ثلاثة تشكل عالم أبى العلاء التشاؤمى على المستوى الميتافيزيقى .

وعلى الرغم من تـداخل هـذه الملامح حتى يبدو للدارس صعوبة الفصل بينها ، ومن ثم يتعذر الحديث عن أى ملمح منها على انفراد ، فـإننا سنحـاول ذلك مـا أمكن ؛ لأنها فى نهاية المطاف ، تحدّد بتداخلها هـذا عالم أبى العـلاء التشاؤمى عـلى المستوى الميتافيزيقى بوضوح لا يمكن تجاهله .

– ١

فقصور المعرفة الإنسانية من السمات الواضحة التى ألحّ على إبرازها أبو العلاء . ولقد حاول طه حسين أن يربط بين قصور المعرفة وتشاؤمية أبى العلاء فيما أجراه معه من حديث متخيل ، فيقول « وكنت أحدّث أبا العلاء بأن تشاؤمـه لا مصدر لـه فى حقيقة الأمر إلاّ العجز عن ذوق الحياة ، والقصور عن الشعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة ، ومن نعيم ولذة . وكان أبو العلاء يقول : فإنك ترضى عما لا تعرف ، وتُعْجَبُ بما لا ترى . وكنت أقـول له : إن لم أعـرف كـل شىء فقـد عـرفت بعض الأشياء ، وإن لم أر الطبيعة فقد أحسستها . وكان أبـو العلاء يقول لى : تبين إن استطعت حقيقة ما تعرف ، فسترى معرفتك مشوّهة . ولائم إن استطعت بين ما تحسّ من الطبيعة وما يرى الناس منها ؛ فلن تجد إلى هذه الملاءمة سبيلاً »[٧] .

وأيـا كانت طبيعـة الحوار الـذى أجراه طه حسين مـع أبى العلاء ، وأنه يقودنا – كما يرى باحث معاصر – « إلى شخصيّة الراوى أكثر مما يقودنا إلى أبى العلاء الذى يتحول – بدوره – إلى مرآة تتيح لهذا الراوى أن يتأمل نفسه من خلال آخر ، فيحدثنا عن أفكاره ومشاعره وفلسفته الخاصة فى الحياة »[٨] – نقول أيا كانت طبيعة ذلك الحوار وما يقودنا إليه ، فهو يشير بطريقة ما إلى الصلة التى لا يمكن إغفالها بين المعرفة والرضى أو التفـاؤ ل ، وما يعنى هذا كله من الإقبال على الحياة من ناحية ، وبين المعرفة المحدودة والتشاؤ م أو « العجز عن ذوق الحياة » كما يقول طه حسين ، من ناحية أخرى .

ولسنا فى حاجة إلى القول إن طـه حسين فى حـواره مع أبى العلاء ، يضعنا أمام المعرفة الحسيّة التى يحصلهـا الإنسان عن طـريق الحـواس فى مجموعهـا ، وحـاسة البصر على وجـه الخصوص . ولما كانت حاسة البصر مفقودة عند المتحاورين (طه حسين وأبى العلاء) ، كانت تلك الدعوة التى جاءت من طه حسين لأبى العلاء ، هـذه الدعـوة التى يدعـوه فيها أن يتمتـع بالطبيعة عن طريق إحساسه وشعوره بها ، وألا يجعل فقد البصر يحول بينه وبين نوال تلك المتعة . ولكن أبا العلاء لا يقوى على قبول دعوة محاوره تلك ، فإذا بنا نراه – أى طه حسين – وقد وقع فريسة لتيارين ينوشانه : ملازمة أبى العلاء أو الهرب منه . أوكما يقول ناقد معاصر ، نراه « متوتراً بين اختيارين : زهد شاحب مظلم ، يقترن بعجزه عن مشاهدة لذات الحياة وعدم القدرة على تحصيلها ، أو إقبال على حياة كلها حسٌّ ومتعة ، تعوض بلذّاتها المتعـدّدة ما يفوت نعمة الإبصـار »[٩] . يقول طـه حسين : « ويشتد علىّ هذا الحوار بينى وبين أبى العلاء حتى أبرَم به وأفرّ منه ، وأطلب إلى من حولى أن يدعونى إليهم ، وأن يستنقذونى من هذه الحياة التى كنت أحياها .... ثم أصبح فـازور مـع أسرق جزيرة كابرى ، وأشهد ما كان يملؤهم من هذا الإعجاب الذى كان يخرجهم من أطوارهم ، وأقنع أنا مما يجدون بما يبلغنى من رقة الهواء ونقاء الجو وصفـائه ، وبمـا يحمله إلىّ النسيم من العرف ، وبما يُلْقى فى نفسى من أوصـاف لا تحقق لها شيئـا ، ولكنها تثير فيها كثيراً من الخواطر والمعانى وضروب الخيال ، وإذا الحـوار يستـأنف بـين أبى العـلاء وبينى متصـلاً عنيفـاً مختلفـة ألوانه »[١٠] .

وربما لو تأملنا المقطع السابق ، لوجدنا أنفسنا أمـام المضطرّ العاجز ، لا قناعة القادر المستطيع ؛ وأن فكرة المصـالحة التى يختفى معها « التوتر ليحلّ معه اعتدال يصل بين الجانبين معاً فى تـوسط » ، فكرة – عـلى الرغم من وجـاهتها – فى حـاجة إلى مراجعة ، حتى لو وجدنا لها فى دعوة طه حسين الدليل . لقد استعمل أستاذنا الناقد لفظة « التبرير » فى مقام التعليق السابق ، وأغلب ظنى أنها أقرب إلى واقع الأمر أكثر من قرب « المصالحة » إليه . إن تبرير الفعل لا يخفى العجز عن إتيان غيره ، ولذا نرى

طه حسين فى التعبير السابق ، قد أقنع نفسه بأشياء « لا تحقق لها شيئا » . وكأنى به قد استند على المقولة الشائعة : « ما لا يدرك كله لا يترك كله » . فى حين أن المصالحة وما تعنى من توسط ، تفترض القدرة على إتيان فعلين متناقضين فى أغلب الأحوال ، ولكن الفاعل بإرادة حرّة ، يجمع بين ما فى الفعلين من تميز ، فى فعل آخر يتسم بالمواءمة التى تكشف عن القدرة وتنفى العجز . وربما اتضحت صورة ما نذهب إليه عندما نقرأ ما يقوله طه حسين ، حول الصلة التى تربط بين فقد البصر وما يترك فى نفس صاحبه من سوء ظن يسلمه فى النهاية إلى التشاؤم : « . . . لأن الناس بالقياس إليه مجهولون أو كالمجهولين ، يسمع أصواتهم ولا يراهم ، ويحسّ أعمالهم ولا يراها ، فيفهم من ذلك ما يستطيع ، ويعجزه من ذلك أكثره[١١] . . . . وإذن فهو ، بحكم هذا كله ، فارغ لنفسه عاكف عليها ، متهم لها سيء الظن بها . وحسبك بهذا كله مثيراً للتشاؤم ومسبغاً للكآبة على النفس ، وصابغاً للحياة بهذه الصبغة الشاحبة عادة . »[١٢] ولسنا فى حاجة إلى القول إن فقد البصر عند أبى العلاء وطه حسين أيضاً ، لم يكن من السهل أن تجدى معه مصالحة أو حتى تبرير ، فى أى مجال من مجالات الاختيار ؛ الاختيار الذى يعنى القبول كما يعنى الرفض .

ولعلنا نتساءل : هل قصور المعرفة الحسيّة وكف البصر على الخصوص ، له دوره فى تأصيل رؤية أبى العلاء التشاؤمية ، فضلاً عن تعميق « عاطفة سوء الظن » كما يرى طه حسين ؟ ربما يكون من الخطل تجاهل هذه العاهة التى ابتلى بها أبو العلاء فى طفولته الباكرة ؛ هذه العاهة التى كان لها دورها الخطير فى حياته ، والتى يقول عنها على لسان الشاحج : « ولا يقنع له القدر بالأين حتى يأمر بتخمير العين . » أو يقول : « فهى تروى الناظر ولا تلقاه ، وتسمع قسيب الأزرق ولا تسقاه . وتمرّ عليها الدّجالة من الرفاق ، فإذا سمعت صوت الحافر هاج ذلك عليها طرباً وحزناً ، وذمّت إلى الله القادر معاشا لزنا . »[١٣] . نقول ربما يكون من الخطل تجاهل هذه العاهة ، ولكنه من الخطأ فى الوقت نفسه أن نعتمد عليها فقط فى الكشف عن بذور التشاؤم عند ابى العلاء .

إننا لو أعدنا قراءة الأبيات السابقة ، لوجدنا أبا العلاء قد تخطى حدود المعرفة الحسيّة بما فيها من قصور أحدثته تلك العاهة أو غيرها من العوامل التى تحول بين الحواس وتحصيلها للمعرفة التى تؤخذ من ذلك الطريق . فالأبيات السابقة تكشف لنا عن أبى العلاء وقد أرّقته مشكلة عقلية لا تقبل المصالحة أو التبرير . إنها - إن صحّ فهمنا للأبيات المشار إليها - مشكلة وجود الإنسان وعدمه ، وتطلعه اللاهب إلى ما ينتظر الإنسان بعد الموت . وقصور المعرفة فى هذه الحالة ، هو فى حقيقته قصور فى العثور على الحقيقة التى لا ينىء الفكر ينقب عنها ، أملاً فى الوصول إلى اليقين الذى يسبغ على النفس هدوءها واستقرارها . ولكن النسبية التى تسم المعرفة الإنسانية بميسمها تطبع كل محاولة من هذه المحاولات بالإخفاق ، حتى نراه يسلك الجاهل الذى لم يعمل فكره فى يوم ما فى مثل هذه القضية ، مع الرجل الذى أوتى القدرة على الفهم والإدراك ، بلا تفرقة حقيقيّة بينهما ، إلاّ ما يجنيه ذو الفهم من جراء محاولة فض ما يكتنف هذه المشكلة من غموض ، حسرة وضياعاً :

فَهِمُ النَّاس كالجهول وما يَظْ
ـفَرُ إلاّ بالحَسْرةِ الفُهَماءُ[١٤]

٢ -

وإذا كان أبو العلاء لم يجد مناصاً من الاعتراف بهذه الحقيقة - قصور المعرفة الإنسانية ومحدوديتها - فى بيته الأول ، فقد كان طبيعياً أن تنعكس منه الرؤية على السلوك الإنسانى فى مواجهة هذه الحقيقة ، وأن نلمح فيها يمليه فكرة الزمان كما كان يراها الشعراء فى العصر الجاهلى ، وما تعنى من التدمير والهدم والوقوف أمام الإنسان وما يبغى تحقيقه ، فضلاً عن التوزع الذى نطالعه فيما يقول ، بين قبول الأمل فى حياة أخرى كما يحدّثنا الدين ، والشك فى إمكان تحقق هذا الأمل .

ولم يكن من المستغرب - إذن - أن نرى أبا العلاء وقد أحاط به العجب وأخذته الدهشة ، لما يشاهد من فعل إنسانى لا يتفق مع ما يطالع فى الوجود من عبثيّة . إن الغموض الذى يغلّف المصير الإنسانى ، وهذه العدميّة التى تعفّى على ما يحاول الإنسان أن يقيمه ، لم تدفعه إلى التمرّد كما تمرّد أبو العلاء ، عندما واجه العدميّة فى الوجود بعدميّة علائية حين امتنع عن البناء والنسل ، بل تراه لا يكفّ عن البناء وعن الإنجاب ، وعن الفعل أياً كان نوع ذلك الفعل ، وكأن الإنسان فى هذه الحياة يأتى أفعاله تحت سيطرة من جبريّة مهيمنة لا يقوى على الفكاك منها ، أسماها أبو العلاء بالزمان الذى بيده الإيجاد والإعدام ! وقد يكون أبو العلاء مُحقاً فى رؤيته التى ترى خضوع الإنسان لهيمنة الزمان دون تمرّد ، وقد لا يكون محقاً فيما ذهب إليه ؛ بمعنى أنه لم لا نكون أمام تمرّد إنسانى من طراز آخر يختلف عن تمرّد أبى العلاء ؟ لِمَ لا يمثل الفعل الإنسانى الذى لا يعرف التوقف ، لم لا يمثل نهجاً فى التحدى ؟ لِمَ لا يكون الإنسان - بعيداً عن الرؤية التشاؤمية عند أبى العلاء - من خلال فعله هذا ، محققا ذاته فى استمراريّة لا يستطيع الزمان - على الرغم من جبروته - أن يحرز عليها نصراً حاسماً ؟!

على أية حال ، يبدو أن فكرة الزمان المسيطر ، أو « الدهر » كما كان يقال فى معظم الأحيان ، لم تكن لتخلى مكانها بسهولة من الساحة الفكريّة التى جال فيها فكر الشاعر ، على الرغم من

وجـود عقيدة دينيّـة لها تصـورها الـذى يرفض فكـرة الـزمـان المهيمن ، وما يحمل من تصورات وجوديّة كان لهـا مكانها فى الشعر الجاهلى . وقد أشار إليها القرآن الكريم فى قوله تعالى : « وقالوا مـا هى إلاّ حياتنـا الدنيـا نموت ونحيـا وما يهلكنـا إلاّ الدهر »[١٥]

ولقـد عاشت هـاتان الفكـرتان تنـاوشـان فكـر أبى العـلاء وتتجاذبانه . لذا نراه دائم التوتر والتردّد بينهما ، لا يستقرّ على قرار حاسم يعطى لإحداهما الترجيح ، وما يعنى من اطمئنان - لا تنشعب معه النفس :

« ومن لى بـالوقْفة بين المنزلتين : لا أكرم ولا أهان »[١٦] فمحدودية المعرفة ، تحول بينه وبين التفاؤل بما هو مقدم عليه ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تقف بينه وبين التمنّى الذى لا يغالى فى التشوّف إلى ارتفاع المنزلة ، وإن بعد به عن دائرة الهوان . ولكنه فى موضع آخـر ، لا يقف عند حـدود التمنّى القانط من بلوغ الأمنية حتى فى نطاق التـوسط ، الـذى يحفظ عليـه قـدراً من كرامة ، فنراه يلج باب العقيدة فى دعاء أسيف :

رَبّ اكْـفِـنى حَـسْـرةَ الـنّـدامـة فى
الـعُقْـبى فـإنّى مُـخَـالِفُ الـنّـدَم [١٧]

ولكن كثيراً ما يخبو الأمل عند أبى العلاء فى حياة أخرى يليق معها ذلك الدعاء السابق ؛ فإذا به يقول فى عدميّة قانطة :

غُـيّـبَ مَـيْـتٌ فـمـا رأتْـهُ
عَـيْـنٌ سـوى رؤيـةِ المَـنـامِ
فـلا يُـبـالى الـلـبـيـبُ مِـنّـا
فى مَـنْـسِـمٍ حَـلّ أو سَـنـامِ [١٨]

فإذا توقف باحث معاصر أمام هذه الأفكار التى أحاطت بأبى العلاء ليتساءل : « أين تمضى الظّلال البشريّـة التى تخبو تحت ظلمات الموت ؟ أو إلى أين تذهب تلك الأشباح الإنسانية التى يطويها الفناء فى جحافله المظلمة ؟ وإذا صح أن الموت رقاد كرقاد النوم ، فما الأحلام التى تطوف بنا فى مثل هذا الرقاد ؟ »[١٩] - نقول إذا توقف ذلـك البـاحث ليلقى هـذه الأسئلة المتتابعـة فى مواجهة « سرّ النهاية » المعمى على البشر ، بلا أمل فى الوصول إلى إجابة يقينيّة تطامن من فكره المسهّد ، فإن أبا العلاء قد أدرك عبثيّة المحاولة - بعد إعمال الفكر منه واللّب - فتساوت عنده النهاية ، فى القمة كانت أو فى السفح .

- ٣ -

نـأتى الآن إلى الملمح الثـالث من ملامـح عـالم أبى العـلاء التشاؤمى التى افترضنا آنفا أنها تسهم فى تشكيل عالمـه ذاك ، وأسميناها بالموت .

ومشكلة الموت ، من المشكلات التى أخذت عند أبى العلاء صوراً متعدّدة من صور التناول . فنراه - مثلاً - ينظر إليه بوصفه وسيلة للخلاص أو التحرّر من ربقة الحياة ؛ فعن طريقه يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المفتقد فى دنيا البشر .

وهو يرى فى الموت حائلاً بينه وبين ما يريد تحقيقه ؛ أو كما يقال بلغه الفلاسفة عنه : « هو موقف حاجز ، أو حّد حاسم ، من شأنه أن يهدّدنا دائماً بتلك اللحظة الأليمة التى لن نستطيع بعدها أن نحقّق أية إمكانية »[٢٠] . ولذا نراه يقول :

وكَـيْـفَ أُقـضّـى سـاعـةً بَـمَـسَـرّةٍ
وأعْلَمُ أنّ المـوْتَ من غـرمـائى[٢١]

ولم يكن مستبعداً أن يتحول المـوت فى تصور أبى العـلاء ، خلال رحلة قلقه الوجودى ، إلى أداة من أدوات الزمان أو الدهر التدميريّة ، وما يعنى هذا التصور من شعور بالعجـز والتشاؤم والخوف من المصير الذى يكتنفه الغموض :

لا يغرض المرْءُ ممّا يفْتَدِى غَـرضـاً
يُمسِى ويُضْحِى بنَبْلِ الدّهْرِ مَرْشُوقا[٢٢]

ومع ما تحدثه هذه النبل من وأد لكل دوافع الرغبة والتمنى ، حتى قبل أن تنطلق من مكامنها ، فإنها نذير « موت لا يفتـدى بشىء ، ولا يكفّر عن شىء »[٢٣] :

ومـن سَـجَـايَـا نَـبْـلِهِ أنّها
كُـلٌّ قَـتِـيـلٍ قَـتَـلَتْ لَمْ يُـبَـا[٢٤]

وقد تطغى أصابع الـزمن التدميـريّة ، فتصنع عالماً مفعماً بالتشاؤم ، تتحطم فيه البهجة تحت وطء العدم الذى يأتى بـه الموت :

وكـيْـف تُـرَجّـى الـسُّـعـودَ فى زَمَـنٍ
يَـسَـارُهُ رَاجِـعٌ إلى الـعَـدَمِ[٢٥]

ثم تعلو التشاؤمية التى يشيعها الموت ، فإذا بنا نراها تنشر ظلها على الحياة وما بعد الحياة :

وقَـدْ طال عَهْـدى بـالشّبـابِ وغيّـرتْ
عهـودَ الصِّبـا للحـادثـات عُـهُـودُ
وزهّـدَنى فى هضْبَـة المَجْـدِ خِبْـرَتى
بـأن قـراراتِ الـرّجَـالِ وُهُـودُ [٢٦]

وقد يظهر ظل العقيدة الدينيّة على استحياء وسط هذا الجو المفعم بالعدميّة ، لكنّه لا ينفى أبداً فكرة العدميّة والضياع الذى ينتظر الإنسان :

« وربّما أضْجَعنى المُلْحِدُ على رمم ميّت قبلى لو نطق لم يقـلْ

مرحبا . وتجيء جَيْلُ بقدر الله إن شاء فتكشف عنّى التراب لتغدو بى جرواً حوشبا . عرفاء تحترف ، وتعرف بذلك وتعترف ، أن لها عندى مطلبا . وغشيها رداءُ الصُّبح تعْتمل ، فرآها خبيرٌ بكَرَ لإثارة الأرض فزجَرَها مُغْضَباً »[٢٧] وفكرة الضياع الذى ينتظر الإنسان بعد الموت ، من الأفكار التى كان لها صداها فى الشعر الجاهلى بعامة ، وفى شعر الصعاليك على وجه الخصوص . وإذا كان أبو العلاء قد ناقش هذه الفكرة فى صورة توحى بالتسليم الذى فرضته قدرة إلّهية ، فقد تناولها أيضاً كنتاج طبيعى للمهنة التى تمتهنها الضباع ، حتى صار هذا العمل المدمّر حقّا لها لايقبل النقاش أو المراجعة ، حتى لو بدت هذه المراجعة على هيئة زجرة من جانب فلاح غاضب .

وقد يعود أبو العلاء فى موقع آخر من إملاءاته المشبعة بروح السخرية ، فنراه يحاول أن يتحكم فى مصير جسده بعد الموت ، فيكشف لنا عن رغبته فى التبرع ببعض جسده (الثلث) للثعلب حتى لا يصل إليه الضبع ، على الرغم من عدم يقينه من تحقق وصيته تلك . . . يقول : « ولو قبلت كلاب المِصْر وصيتى لأوصيت لك بأطيب بضعة منّى ، لا بل بالثلث من لحمى . ولكنها جشعة حريصة لا تقبل وصاتى . أما الضبع فأكره أن تصيب منى شيئاً ، لأنها حمقاء مومسة ، لا آمن أن تطعم بضيعى سلفاً يعرض لها بالعهار ، لأنها إحدى المومسات . وكأنها تزاحم الكلاب على أوصاله . وإن فعلت ذلك فقبلى ما خشيها فتيان القوم ، . . . »[٢٨]

وإذا كانت العدميّة المصاحبة لواقعة الموت لم تحل لمسة العقيدة بينها وبين الظهور فيا أملى أبو العلاء ، فلم يكن فى مكنة العقيدة أن تتغلّب على الخوف الرابض فى أعماق الشاعر وهويواجه لغز الموت « بكل ما فيه من غرابة وقسوة وإعتام »[٢٩]

«شغلنى عن النَّسَبِ وقول فى النَّسب أنّى أسلك من الحمام نَيْسَبَا . أذهب النوم وأطال الأرق وأقلّ رغبتى فى الشرف أنى لا أجد عن ذلك مذهبا . جلّ البارى ! هل يحملُ هذه النكبة مَنْكِبا أضَاخ »[٣٠] إن الإحساس الحاد بحتميّة الموت ، وما عمق فى داخل أبى العلاء من نزعة تشاؤميّة ، قد جسّد شبح الخوف الذى لا يذوق معه الإنسان طعم النوم ، ولا يستشعر هدأة الراحة ، وهو يواجه مثل هذه النكبة التى تفوق قدرة الجبال الرواسى . إن أبا العلاء يبدو وكأنه أراد أن يضعنا - دون عمد - أمام حقيقة وجودنا الذى لا يعدو أن يكون مواجهة ينقصها التكافؤ ؛ وحالة من حالات العرى الإنسانى التى تبعث على الرعب والخوف ، « عندما تختفى كل فكرة نحتمى بها ، ويتبدّد كل سند عقلى نتذرع به »[٣١]

وإذا كان خوف أبى العلاء المؤرّق من الموت ، يأتى من وادى الخوف الذى تستشعره كل ذات إنسانية « من انسحاب الفناء على تلك «الإنيّة » المعينة التى يمتلكها كل فرد منا بوصفه شخصاً قائماً بذاته » ، فإننا نراه فى نصّ آت لا يحدثنا عن خوفه من الموت ، بل يحدثنا عن خوفه وفزعه وإشفاقه مما بعد الموت :

بِعِلْمِ إلّهى يُوجَدُ الضَّعْفُ شِيمتى
فلستُ مُطِيقاً لِلْغُدُوِّ ولاَ المسرى
غَبَرْتُ أسِيراً فى يَدَيْه ومَنْ يكن
لـه كَرمٌ تُكْرَم بِسَاحَتِهِ الأَسْرَى
أأُصْبِحُ فى الدنيا كما هو عَالِمٌ
وأُدْخَلُ ناراً مِثْل قَيْصر أو كِسْرَى
وإنّى لأَرْجُو مِنْهُ يَوْمَ تجاوزٍ
فَيأمرنى ذات اليمين إلى اليُسْرى
إذا راكبٌ نَالَتْ بـه الشَّأْوَ ناقةٌ
فما أبْتَغى إلاّ الظوالِعَ والحَسْرى
وإنْ أعف بعد الموتِ مما يَرِيبُنى
فما حَظِّى الأَدْنَى ولايَدِىَ الخُسْرَى[٣٢]

إن أول ما يتبادر إلى الذهن ونحن نطالع هذه الأبيات ، عنصر التناقض الذى يبدو فى وضوح لا يمكن تجاهله ، بين ما ذهب إليه أبو العلاء فى النصوص السابقة على هذا النص ، وما يشيع فى هذا النص الأخير . فبينما تمتلىء النصوص السابقة بحالة من العدميّة التى تغمرها موجة مخيفة من الضياع والتشاؤم حينا ، وحيناً آخر تطالعنا تلك العدميّة وقد غلفت بمسحة من سخريّة علائية محبّبة ، لكنها لم تقو على إخفاء الأسى الأسيف الذى يتوارى خلف تلك السخريّة - نقول بينما هذا هو حال النصوص السابقة ، نرى هذا النص الشعرى وقد عاد به أبو العلاء إلى حضن العقيدة ، وما تعنى من بعث ونشور ، وثواب وعقاب ، يختفى معه أى حديث عن ضياع أو عدميّة ، من قبيل الضياع الذى حدّثنا عنه آنفا . ومع هذا فإن أبا العلاء يشير إلى نوع آخر من الضياع الذى يضيق به المؤمن ويشقى . إن الضياع الذى يخافه أبو العلاء هنا هو أن يتساوى فى المصير مع عبدة الأوثان ومن قدّسوا النار من دون الله . ويخاف أيضاً أن يمتدّ إليه الإحباط والفشل الذى عانى منه فى الدنيا لينال من مصيره فى الآخرة ، وكأن عودته هذه إلى الله ، لم تحل بين نزعة التشاؤم والظهور . على أية حال ، فهناك فكرتان تبرزان من ثنايا النص السابق فى حاجة إلى أن نقف عندهما ولو قليلا : الفكرة الأولى ، ونعنى بها فكرة التناقض ، والفكرة الثانية ، هى «الريبة» التى صرّح بها أبو العلاء فى بيته الأخير .

● ١ - إن التناقض الذى نقصده هو هذا الذى يقف وراء توتر أبى العلاء بين رفضه للأمل الذى وعد الله به المتقين ، وقبوله

لهذا الأمل على الرغم من خوفه منه وإشفاقه مما يخفيه له فى نهاية المطاف، ومن ثم إلى إبراز النزعة التشاؤمية التى احتوت حياته كلها على وجه التقريب .

وقد يكون هذا التناقض وراء ما يمكن أن يقال فى مثل هذا المقال ، من أن مثل هذه العودة إلى التعلق بأهداب الدين وما يَعِد ، أو بالأمل كما يقال ، لايعدو أن يكون وليداً لخوف الإنسان من المصير ، وأن الدين لا يمثل سوى «الملاذ الأخير» ، وأن «التديّن ماهو إلاّ محاولة يائسة أو أخيرة للتخفيف من حقيقة الموت المريرة»[٣٣] . وربما كان تناقضة ذاك ، وما أسلمه إلى توتر دائم ، لا يتخطى حدود المحاولة التى قد يبذلها أى مفكر ، للوصول إلى «إقتناع فلسفى» ، لا صلة له بالإيمان الدينى[٣٤] .

٢ - وسواء صح هذا أو ذاك من تفسير ، فسيبقى هناك سؤال ملحّ : هل استطاع أبو العلاء أن يقضى على قلقه وخوفه من الموت بعد أن «غبر» أسيراً بين يدى الله ، مؤمّلاً فى كرمه فينال ما يناله الأسير من كرم الآسر ، وطامعاً فى عدله فلا يتساوى فى المصير - وهو الموحّد بلا جدال - مع عبدة الأوثان وسدنة النار وعبادها ؟ أو أن القلق والخوف مازالا يعملان فى داخله ، وما هما إلاّ الوجه الآخر لفكرة «الريبة» التى يحدثنا عنها فى بيته الأخير ؟ لقد شرح طه حسين الأبيات السابقة على لسان أبى العلاء فقال «إنّى لكبير الأمل عظيم الرجاء ، أنتظر أن ينالنى عفو الله عن ضعيف عاجز فيأمر بى إلى جنته حيث ينعم الأبرار من أصفيائه . ذلك رجاء أرجوه وأمنية أبتغيها . وما أرانى إن ظفرت بها إلاّ الموفق السعيد»[٣٥] . ومع وضوح هذه «الترجمة» التى أرادها طه حسين للزوميات كما يخبرنا فى مقدمة كتيّبه ذاك ، إلاّ أنه لم يحاول أن يكشف عن التوتر القائم فى معظم الأبيات السابقة وبينها الأخير على وجه الخصوص . فأبو العلاء يحدثنا عن الشك الذى يأمل أن ينحطّ عنه بعد الموت ، ولكنه لم يحدّد لنا أبعاد هذه «الريبة» ، ولا من لديه القدرة على إعفائه من عبئها : أهو المولى عز وجل بعفوه ، أم هو الموت ذاته ، الذى سوف يحمل إليه اليقين الذى يبدّد الشك ويزيل الرِّيَب ؟ إن أبا العلاء يربط بين الإعفاء من الشكوك التى تنوشه بلا هوادة فى بيته الأخير ، والحظ الطيب الذى يفتقده الإنسان فى غياب اليقين . ولكن «عدم اليقين طابع لكل مافى الوجود ، وليس فى الوسع التخلّص منه»[٣٦] ، فهل كان أبو العلاء ينظر إلى الموت بما يعنى من عدميّة وإنهاء للوجود الإنسانى ، كوسيلة أكيدة لإعفائه مما يعانيه من شكوك شتى هى فى صميمها سمة الوجود وعلامة عليه ؟ ! على أية صورة كانت الإجابة ، فالاستسلام الذى أعلن عنه أبو العلاء فى مطلع أبياته ، لم يكن ليخفى فزعه وقلقه ، أو ينتصر على نزعته التشاؤمية التى لم تنهزم داخله حتى بعد أن غبر أسيراً بين يدى الله .

٣ - وإذا كانت رؤية أبى العلاء «الميتافيزيقية» قد أسهمت إلى حدّ كبير فى الكشف عن بواعث النزعة التشاؤمية لديه ، فقد كانت هناك عوامل أخرى لها دورها فى تعميق تلك النزعة وإبرازها فى صورة لا تقل قتامة عن الصورة التى كشفت عنها رؤيته الميتافيزيقية . وربما كانت أهم العوامل التى لا يمكن التقليل من شأنها تتمثل فى ١ - تصوره للحياة (الدنيا) ٢ - رؤيته للإنسان .

● ١ - من الأفكار الشائعة عن أبى العلاء ، أنه كان يمقت الدنيا ولاينى يهجوها . وكان هجاؤه ذاك المستمر ، لا يدع مجالاً لحديث عن حبّ لها كان يضمره حينا ويصرح به أحيانا أخرى . وربما لم يدر بالخلد أن هناك رابطة ما بين كره أبى العلاء للدنيا ويأسه منها ، وحبّه الطاغى لها ، وأن الرأى الذى يقول بأن «اليأس المفرط من الحياة مرتبط بالحب المفرط للحياة»[٣٧] ، لا ينقصه الصواب . يقول أبو العلاء :

أيها الدنيا لحاكِ اللهُ مِنْ رَبّةِ دَلّ
ما تسلّى خَلَدِى عَنْكِ وإنْ ظَنَّ التسلّى
إنما أَبْقَيْتِ مِنّىَ للأخلاّءِ أَقَلّ
أمس أَوْدَيْتِ ببعضى وغداً يَذْهَبُ كُلّ[٣٨]

فإحساس أبى العلاء بالفناء الذى تمثل فى ذكره لرحيله هذا المجزأ ، لم يحل بينه والكشف عن تعلقه بهذه الدنيا اللعوب ، وكيف كانت لها السيطرة الكاملة على تفكيره حتى وهو يحاول الهروب منها . وكأن شعوره الحاد برحيله الذى لابد منه ، وما يخلّف داخل الإنسان من إدراك للعبثيّة التى تطبع الحياة بطابع التشاؤم ، يقف وراء ذلك الحب العنيف الذى يحمله داخل ذاته للحياة الدنيا .

٢ - وقد تكون هناك صورة أخرى من صور ذلك الحب العلائى للدنيا ، ذلك الحب الذى أفرخ فى حياته الكراهية لها ومن ثم تشاؤمه من جدوى الفعل فيها . وكأن كراهيته هذه ما هى إلاّ «حبّ مكبوتٌ مقلوب»[٣٩] كما يرى علماء النفس . وربما يكون لدى النصوص العلائية ذاتها القدرة على جلاء هذه الصورة :

تُخَالِفُنَا الدُّنْيا على السُّخْط والرِّضَى
فإنْ أَوشَكَ الإنسان قالت له مَهْلا
هى الماءُ لو أنى بِعِلْمى وَرَدْتُهُ
لقُلْتُ لنفسى كان مَوْرِدُهُ جَهْلا
فما رئِمَتْ طفلاً ولا أَكْرَمَتْ فَتى
ولا رَحِمَتْ شيخاً ولا وقّرتْ كَهْلا[٤٠]

أو يقول :

قَطعْنـا إلى السَّهْـلِ الحُزونَـة نَبْتغى
يَسـاراً فلم نُلْفِ اليَسيـرَ ولا السَّهْـلا
فـلا تـأمـلِ الأيّـامَ لـلخَيْـرِ مَـرّةً
فليْسَتْ لِخَيرٍ أنْ يُظَنّ بهـا أهْـلا(٤١)

يذكر الدارسون أن الذات «فى محاولتها إغناء نفسها لابّد أن تصطدم بما لا يريد الدخول فى حوزتها من الأشياء أو الذوات الغيريّة ، مما يولدّ عندها الشعور بالكراهية نحو هذا الغير النافر المتأبى ؛ فالكراهية إذن طابع ضرورى للوجود »(٤٢) والواضح أن أبا العلاء كان يحاول أن يروض الدنيا ، وأن يحقق من خلالها ما لديه من إمكانات . ولكنه فى محاولاته تلك ، كان ينتهى دائماً إلى الفشل والإحباط ، بعد أن يبذل كل ماق الوسع والطاقة ليقترب من بغيته أو يوشك على الاقتراب . ولذا نراه فى نهاية المطاف يقرر حقيقة لا قبل لإنكارها ، عندما يذكر لنا وروده إلى الدنيا بغير إرادته أو علمه ، ولو كانت بإرادته لكان أقرب إلى الجاهل منه إلى الحكيم العاقل . ولكنه لا يحدثنا عن هذه الحقيقة التى تبدو كأنها كانت غائبة عنه وهو يحاول مع الدنيا ، بل نراه فى آخر أبياته يعلن لنا عن تشاؤ مه من إمكان تحقيق «الخير» ؛ لأنها - أى الدنيا - ليست مطبوعة ، عليه بقدر ماهى مطبوعة على الشقاء :

نحبّ العيش بغضـاً للمنـايـا
ونحنُ بمـا هَـوينـا الأشْقيـاء(٤٣)

وربما كان من الصعب علينا أن نفصل بين تشاؤ م أبى العلاء من الدنيا وإخفاقه فى تحقيق ذاته على نحو من الأنحاء ، بل لانغالى إن قلنا إن ما كان يؤرقه هو أن يلحق به الموت قبل أن يحقق ما كان يريد ؛ هذا إذا بعدنا ولو قليلا عن ذلك التضخم اللافت للذات ؛ هذا التضخيم الذى لم يحجب ذلك التساؤ ل الذى ينضح بالأسى ، ويكشف عن هزيمة الإنسان وكبريائه الأسيف :

أَأُخْمَـلُ والـنّـبـاهـةُ فىّ لـفظٌ
وأُقْـتَرُ والـقـنـاعـةُ لى عَـتـادُ ؟
وألـقـى المـوتَ لم تَخِـدِ المـطايـا
بِحـاجَـاتى ولَمْ تَجِفِ الجيـادُ ؟(٤٤)

ولكنه أمام إحباطات الحياة المدمّرة ، لم يكن أمامه إلا أن يقول :

دنيـاى : هـل لى زادٌ أسْتَعـينُ بـه
عَلى الرحيل فـإنّى فِيـكِ مُحْتَبَسُ(٤٥)

٣ - ولم يكن حظ الإنسان مع أبى العلاء بأحسن من حظ الدنيا معه . فقد عاش أبو العلاء معلناً سخطه ، ليس على إنسان عصره فحسب ، بل على الإنسان فى عمومه ، مؤ صلاً فى طبيعته الشر منذ بداية الخليقة ، متشائماً من إمكان إصلاحه ، أو التغلّب على ماركز فى تكوينه منذ البدء من خسّة وانحطاط ونفاق وتملّق ، إلى آخر هذه المفردات الدالة على موقف لا يخلو من قسوة ، ورؤ ية تدعو إلى اليأس ، بل تؤ صّله حول مستقبل الإنسان .

وليس لنا أن نعيد ما قيل من نقد أبى العلاء للمجتمع بكل فئاته ، فقد أفردت لها دراسات كما أوضحنا من قبل . ولسنا فى حاجة أيضا إلى أن نعيد الحديث حول موقفه من فكرة الخطيئة الأولى ، وكيف استغلها فى حديثه عن الشر الذى توارثه الإنسان عن جدّه الأعلى . إن ما نريد الحديث عنه ينحصر فى فكرتين ، توضح إحداهما الأخرى .

١ - الفكرة الأولى ، تتمثل فى حب أبى العلاء للإنسان ، هذا الحب الذى يصوره لنا فى بيتيه اللذين يقول فيهما :

ولـو أنىّ حُبيـتُ الخُـلْدَ فـرداً
لمـا أحْـبَبْـتُ بـالخُـلْدِ انـفـرادا
فـلا هَـطَلَتْ علىّ ولا بـأرضـى
سحـائبُ ليس تَنْتَـظِمُ البِـلادا(٤٦)

والبيتان ليسا فى حاجة إلى التفسير ، فهما يكشفان عن نزعة إنسانية متأصلة ، وروح جمعية تأبى التفرّد حتى فى النعيم الموعود . وقد يدعم هذه الرؤ ية الإنسانية فى داخل أبى العلاء ما جاء فى قصيدته المشهورة فى رثاء الفقية الحنفى من قوله :

خـفّف الـوطءَ مـا أُظُـنّ أديم الـ
أرضِ إلاّ مـن هـذه الأجسـاد
وقـبـيـح بـنـا وإن قَـدُمَ العَـهْـ
ـدُ هَـوَانُ الآبـاء والأجْداد
سِـرْ ان اسطعْت فى الهـواء رويداً
لا اختيـالاً عـلى رفـات العبـاد(٤٧)

هذه النزعة الإنسانية التى تنضح برهافة الحس ورقة الشعور نحو الراحلين أيّا كان هؤ لاء الراحلون ، حتى نراها تتحرّج من مجرد الخطو الهيّن على وجه الأرض ، فتأمل لو تستطيع أن تطير حتى تقضى على أية بادرة من خيلاء يوحى بها الخطو الإنسانى . ولكن هذه النزعة الإنسانية بمثاليتها تلك ، تتحول إلى النقيض فى حدّة مخيفة فيقول :

حَسْبُ الفتى من ذُنُوبٍ وصفُهُ رجلاً
بـالخير وهـو على ضِـدّ الـذى يَصفُ

وقد خبرتُ بنى الدّنيا فليتَهُمُ
أو ليتنى حَملتْنى عنهم العُصُفُ
فظالمٌ آخِذٌ مالا يحلُّ له
ومُنْصِفٌ ظلّ فيهم ليس يَنْتصفُ(٤٨)

أمنية مخيفة هذه التى يتمناها أبو العلاء لبنى الدنيا أو لنفسه، تتمثل فى ذلك الاستعداء المخيف لعوامل الطبيعة المدمّرة، وكأننا أمام «نبى» أعيته الحيل فى تقويم قومه، وضاقت به السبل أمام ما يعاينه من واقع ملىء بالزيف والظلم.

ومن صلب هذا الواقع الزائف الظالم، تأتى الفكرة الثانية، التى تتمثل فى موقف أبى العلاء اليائس من حاضر الإنسان، والمتشائم من إمكانات المستقبل، التى هى بالضرورة، وليد هذا الحاضر.

٢ - لقد أنكر أبو العلاء سلوك الإنسان وأخلاقه، حتى بدت الحياة أمامه وقد خلت من كل معنى أخلاقى يبرر الاستمرار فى العيش:

قوّض خياماً عن الدنيا فإنّ بها
خلائقاً أوْجَبَتْ للحرّ تقويضا(٤٩)

وموقفُ أبى العلاء هذا أشبه ما يكون بموقف «الرجل الإنكارى». فالرجل الإنكارى - كما يرى الدارسون - «هو الرجل الذى يحكم على العالم، كما هو موجود، بأنه من الواجب ألا يوجد؛ وعلى العالم كما يجب أن يوجد، بأنه غير موجود. والنتيجة تبعاً لهذا هى أن الوجود لا معنى له»(٥٠). والمعنى المقصود هنا هو الذى يفتقر إليه الوجود؛ فقد يكون «تحقق قانون أخلاقى سام، ونظام أخلاقى للكون، وقد يكون نماء الحب والانسجام فى علاقات الناس بعضهم ببعض، وقد يكون الاقتراب من حالة سعادة عامة ... الخ»(٥١).

والواضح أن أبا العلاء لم يجد بين الناس مثل هذه الحالات التى تعطى للوجود معنى:

يكفيك شرّاً من الدنيا ومنقصةً
ألاّ يبين لك الهادى من الهاذى(٥٢)

فشرّ الدنيا ونقصها يأخذ عند أبى العلاء أكثر من صورة من الصور التى تشى بغياب المعنى والغاية. ففى البيت السابق على سبيل المثال، يحدثنا عن «الميوعة» وعدم الوضوح فيما يباشر الناس من سلوك وقول، حتى يبدو للرائى انعدام أية قيمة أخلاقية أو مبدأ عام ينتظم حياة الناس، وضياع المعنى فى اللامعنى، لينتهى الأمر إلى انقلاب فى المعايير التى لا تستقيم الحياة بدونها:

وخفّ بالجَهْلِ أقوامٌ فبلّغهُمْ
مَنازلاً بسناءِ العِزّ تلْتَفِعُ
أما رأيت جِبالَ الأرض لازِمَةً
قرارها وغبارُ الأرض يَرْتَفِعُ(٥٣)

فلندع جانبا «حسن التعليل» الذى ساقه أبو العلاء فى بيته الثانى، فربما كان فيه بعض التعويض للنفس المنهزمة فى معركة لا تخضع لقواعد أو أصول، وعلينا أن نعطى بعض الاهتمام لما يشير إليه أبو العلاء لسيطرة الجهل وارتقاء الجهلة إلى أماكن الصدارة، وما يعنى هذا كله من غلبة مفاهيمهم الهابطة ومبادئهم المتدنية على تيار الحياة وسلوك الناس، وكيف ساد الناس من جراء ذلك كله شقاقٌ حاد بين القول والفعل:

أتُوهِمُنى بالمكر أنك نافعى
وما أنت إلاّ فى حياتك جاذِبُ
وتأكُلُ لحمَ الخَلِ مُسْتَعْذِباً له
وتزعَمُ للأقوام أنك عاذِبُ(٥٤)

ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد فى حياة الناس، بل تعدى هذا كله إلى حياتهم الروحيّة. وقد يكون هذا كله وليد الضعف والوهن الذى تسرب إلى حياتهم الروحيّة، فانعكس - من ثم - على سلوكهم العام:

تلا كتابَ الله من حِفْظِه
من هو بالكأس مَلِئٌ حَفِى
كأنه من سوءِ أفْعَالِه
يبدّد الخمرَ على المصْحَفِ(٥٥)

ولم يكن أمام أبى العلاء وهو يطالع ذلك الانفلات الذى هيمن على سلوك الناس وأفعالهم، إلاّ أن يستشعر العجز فى مواجهة تلك الموجة العاتية من الانحلال الذى أتى على كل شىء فى حياة الناس، وأصبحت محاولة الإصلاح عبثاً لا طائل وراءه:

سأخرج بالكراهة من زمانى
وفى كَشْحَىّ من يدِهِ قِطاعُ
ومازال البَقاءُ يُرِثّ حَبْلى
إلى أن حان للمَرَسِ انْقِطَاعُ
لبيب القوم تألفه الرزايا
ويأمر بالرشاد فلا يُطَاعُ
فلا تأمل من الدنيا صلاحاً
فذاك هو الذى لا يُسْتطاعُ(٥٦)

ولا يخفى ما فى أبيات أبى العلاء من يأس وتشاؤم من إمكان تقويم ما اعوج، فضلا عمّا منى به من جراح أصابت منه النفس والجسد فى معركته مع الزمن والإنسان. ولا يخفى على الدارسين

خـطورة أن يمتد الإحبـاط إلى صفوة المجتمـع وطبقته الـرفيعة الممتازة ، هذه الطبقة المتميزة «التى تثبت الإيمان بعظمة الإنسان وقـدرته بفضـل ما لهـا من قوة ، ومـا فيها من غنى وخصوصـية روحيّة»(٥٧) . ووجه الخطورة فى ذلك ، يتضح فى هذه الانهزامية التى تسم منهم الفكر والرؤ ية المستقبلية ، فضلاً عن فقدهم لما تتمتع به نفوسهم من إيمان قوى له أهمية فى إنقاذ الإنسـان من وضعه المتردّى .

ولكن يبدو أن ما كـان يخيف الدارسـين من امتداد اليـأس والتشاؤم إلى الصفوة ، لم يكن من السهل تحاشيه . ولقد تمثلت هذه النزعة المستقبليّة المغرقة فى التشاؤم فى أبيات لأبى العـلاء يقول فيها :

يقـال أنْ سـوف يـأتى بعـدنـا عُصُـرٌ
يُـرْضِى فَتَضْبِطُ أُسْدَ الغـابـة الخُـطُمُ
هيهـات هيهـات هــذا منطِقٌ كَـذِبٌ
فى كـلّ صَقْـرِ زَمَـانٍ كـائِنٌ قُـطُمُ
مـادام فى الفلك المـريـخُ أو زُحَـلُ
فـلا يـزال عُبَـابُ الشـرّ يَلْتَـطِمُ(٥٨)

فأبو العلاء ينفى أية قدرة يكون فى وسعها أن تنتصر على روح الشرّ المتأصلة فى الوجود وكائناته ، وأن القول بغير هذا يختلف مع طبائع الأشياء . ولكننا لا نراه يكتفى بهذا ، بل يؤكد فى بيته الأخير هذه الفكرة - فكرة الشر - بأن جعلها لبنة فى بناء الوجود ذاته وداخلة فى تكوينه ، فهى باقية ببقائه ولا تزول إلا بزواله .

ولكن ألا توحى إلينا هذه الأبيات بمستوى آخر من المعنى الذى لا يتناقض مع ما قلناه حولها وإن كان ينبثق منه ؟ فأبو العـلاء يستبعد أى فكرة قد توحى بمستقبل للإنسـان يسود فيـه الأمن وتغمره الطمأنينة ، ويبنى حكمه هذا على رؤ ية للشرّ ، تضعه فى مرتبة الثوابت التى يبنى عليها الوجود .

ولا جدال فى أن هذا التصور العلائى للشر - إن صح فهمنا لأبياته تلك - يوحى بفكرتين لهما دور أكبر مما نظن فى تأصيـل النزعة التشاؤ مية عند أبى العلاء : الفكرة الأولى ، ترى حتمية الشر وضرورته كعنصر مكوّن لنسيج الوجود الإنسانى ، وأن أى محاولة للانتصار عليه محكوم عليها بالفشـل . وأن الأمل فى أن ينمحى الشر من الوجود فى أى عصر من عصور الإنسان المقبلة ، أمـل واهم وسراب أبعـد ما يكـون عن التحقق ، بل نـراه فى موضـع آخر من لزومياته ، يستبعد فكرة الخير تماما من الحياة ، تاركا إياها للشرّ متربعاً عليها فى حالة من التفرّد :

لا أزعـم الـصّـفـوَ مَـازجـاً كَـدَراً
بـل مَـزْعَـمـى أنْ كُـلُّهُ كَـدَرُ(٥٩)

أما الفكرة الثانية فهى نتاج طبيعى للفكرة الأولى ؛ ومؤدّاها أن العقاب لا مجال له إذا انتفى الاختيار :

ولـيس الخـيرُ فى وُسْـعِ الليـالى
فـكيـف نَسُـومُـهـا مـالا يُسَـامُ(٦٠)

وإذا حاولنا أن نطبّق قانونه هذا على الإنسان ، مهتدين بتبرئته لليالى وخلوها من الخير ، لقلنا إن أبا العلاء كان على وشك أن يعلن عن انتفاء المسئولية بالنسبة للإنسـان عندمـا يأتى شرّا ، بدعوى أن الخير ليس فى وسعه ، وأن الشرّ قد رُكِّب فيه وأوجد كما رُكِّبت المجرّات فى السماء وأوجدت . ولكنـه فيما يبـدو قد أحجم عن ذلك أمام المسئولية الأخلاقية التى يجب أن ينادى بها ويحافظ عليها .

على أية حال ، لقد فقد أبو العلاء إيمانه بالإنسان أولاً ، لما وجد فى حياته من فجوة عميقة لا يمكن تجاوزها بين قوله وفعله ، بلا فارق يـذكر ، فى المستوى الذى يحتله الإنسان فى السلم الاجتماعى والثقافى والدينى . وفقد إيمانه به ثانيا ، عندما وجد أن نزعة الشر لها الهيمنة على سلوكه وأفعاله . وقد أدى ذلك كله إلى شعور حزين بالإحباط من إمكان صلاح ذلك الإنسان ، بل تعـدى الموقف عنـده إلى نظرة تـراجعية مليئة بالتشاؤ م عـلى مصيره .

وفقد إيمانه بالحياة - على الرغم من تدلّهه بها - لما منى بهـا من إحبـــاط حال بينه وبين إمكان تحقق ذاته ، فى حين حاز فيها من لا يستحق ، فوق ما يأمل ويبغى . ثم نراه ينتهى إلى إيمان أكبر بعبثيّة المحاولة لأى تحقق فى الـدنيا ، لمـا طبعت عليه من نقصـان يحول بـين الإنسان ونشـدان أى نوع من اكتمـال قـد يراوده .

وإذا كنّا قد تحدّثنا فى البداية عن مكونات عـالم أبى العلاء التشاؤ مى على المستوى الميتافيزيقى ، ثم أعقبنا ذلك بحديثنا عن عالمه الواقعى وما به من دواع تبعث على التشاؤ م وتعمقه ، فإننا فى النهاية لا نستطيع أن نفصل بين هذين العالمين ؛ فكلاهما يمثل وجهـاً لعملة واحـدة ، هى فى حقيقتهـا نـزعـة أبى العـلاء التشاؤ مية ، التى كان لها وجودها الدائم فى أدبه على مدى عمره المـديد .

هوامش

(١) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ، دار الكـاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣٥١ .

(٢) جون كروكشانك ، ألبير كـامى وأدب التمرّد ، ترجمة جـلال العشرى ، الوطن العربى ، بيروت ، ص ٣٨ .

(٣) أليبركامى ، أسطورة سيزيف ، ترجمة أنيس زكى حسن ، مكتبة الحياة بيروت ، ص ٣٠ .
(٤) اللزوميات ، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ج ١ ، ص ٢٢٨ .
(٥) د. عبد الغفار مكاوى ، ألبيركامى (دراسة فى فكره الفلسفى) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٩٢ .
(٦) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٨٣ .
(٧) طه حسين ، مع أبى العلاء فى سجنه ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩ .
(٨) د. جابر عصفور ، المرايا المتجاورة ، الهيئة العامة ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٣٤٨ ، ٣٤٩ .
(٩) نفسه ، ص ٣٤٦ .
(١٠) طه حسين ، نفسه ، ص ١٢ .
(١١) نفسه ، ص ٥٨ .
(١٢) نفسه ، ص ٥٩ .
(١٣) رسالة الصاهل والشاحج ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٩٠ .
(١٤) اللزوميات ، ج١ ، ص ٥٠ .
(١٥) الجاثية ، آية ٢٤ .
(١٦) الفصول والغايات ، تحقيق محمود حسن زناتى ، الهيئة العامة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٢٢٤ .
(١٧) اللزميات ، ج٢ ، ص ٣٢٩ .
(١٨) نفسه ، ج٢ ، ص ٣١٨ .
(١٩) د. زكريا ابراهيم ، مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص ١٣٧ .
(٢٠) نفسه ، ص ١٢٤ .
(٢١) اللزوميات ، ج١ ، ص ٥٤ .
(٢٢) نفسه ، ج٢ ، ١٣٦ .
(٢٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٠ .
(٢٤) اللزوميات ، ج١ ، ص ٥٨ .
(٢٥) نفسه ، ج٢ ، ص ٣٣٠ .
(٢٦) نفسه ، ج١ ، ص ٢٣١ .
(٢٧) الفصول والغايات ، ص ٤٩٩ .
(٢٨) رسالة الصاهل والشاحج ، ٤١٣ .
(٢٩) د. عبد الغفار مكاوى ، نفسه ، ص ٣٣ .
(٣٠) الفصول والغايات ، ص ٥٠٠ .
(٣١) د.عبد الغفار مكاوى ، نفسه ، ص ٣٣ .
(٣٢) اللزوميات ، ج١ ، ص ٦٩ .
(٣٣) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٣٩ .
(٣٤) انظر ، د. زكريا ابراهيم ، أبو حيان التوحيدى ، أعلام العرب/٣٥ ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٣٤ .
(٣٥) د. طه حسين ، صوت أبى العلاء ، اقرأ ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ١٠٣ .
(٣٦) د.عبد الرحمن بدوى ، الزمان الوجودى ، ط٣ ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ١٨٦ .
(٣٧) جون كروكشانك ، نفسه ، ص ٤٦ .
(٣٨) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٤٨ .
(٣٩) د.عبد الرحمن بدوى ، نفسه ، ص ١٦٨ .
(٤٠) اللزوميات ، ج٢ ، ص ١٩٩ .
(٤١) نفسه والصفحة نفسها .
(٤٢) د.عبد الرحمن بدوى ، نفسه ، ص ١٦٨ .
(٤٣) اللزوميات ، ج١ ، ٤٢ .
(٤٤) شروح سقط الزند ، الدار القومية ، س١ ، ق١ ، ص ٢٨١ .
(٤٥) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٢ .
(٤٦) شروح سقط الزند ، س٢ ، ق٢ ، ص ٥٦٤ .
(٤٧) نفسه ، س٢ ، ق٣ ، ص ٩٧٤ ، ٩٧٥ .
(٤٨) اللزوميات ، ج٢ ، ص ١٠٣ .
(٤٩) نفسه ، ج٢ ، ص ٦٧ .
(٥٠) د.عبد الرحمن بدوى ، نيتشه ، ط٥ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٥ ، ص ١٥٨ .
(٥١) نفسه ، ص ١٥٦ .
(٥٢) اللزوميات ، ج١ ، ص ٢٩٤ .
(٥٣) نفسه ، ج٢ ، ص ٨٥ .
(٥٤) نفسه ، ج١ ، ص ٧٤ .
(٥٥) نفسه ، ج٢ ، ص ١١٥ .
(٥٦) نفسه ، ج٢ ، ص ٨٨ .
(٥٧) د.عبد الرحمن بدوى ، نفسه ، ص ١٥٥ .
(٥٨) اللزوميات ، ج٢ ، ص ٢٧٨ .
(٥٩) نفسه ، ج١ ، ص ٣٤٥ .
(٦٠) نفسه ، ج٢ ، ص ٢٧٩ .



تراثنا الشعرى في آسيا الوسطى

استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية

محمد فتوح أحمد

ليس من الضرورى أن تكون الملامح التى نحاول رسمها للظاهرة الأدبية ملامح برّاقة أو آسرة ؛ يكفى أن تكون دقيقة ، وأن تكون واجبة ، بحيث لا يجزىء غيرها فى تكملة أبعاد اللوحة المرسومة .

وهذا - بالتحديد - هو الذى حدا بى إلى التركيز على رقعة فى تراثنا الشعرى ليست - بالقطع - شديدة العتمة ، ولكنها - أيضا - ليست معروفة حق المعرفة ، وفرسانها لا يتمتعون بما يتمتع به سواهم من فرسان الشعر فى بقية العصور والبيئات من وهج ولمعان ، ومع ذلك فإن نتاجهم يمثل فلذة غالية فى ذخيرة التراث العربى . واستشراف هذا النتاج مهمة ضرورية الأداء فى هذه الأونة التى تشهد طرحا علميا جديدا للظواهر التراثية بمختلف أجناسها .

١

أمّا المساحة الزمنية التى تنتمى إليها النماذج الشعرية موضوع هذه الدراسة ، فهى حقبة المقدمات فيما يسمى بشعر القرون الوسطى ، أوْ هى حقبة النهايات فيما يعرف بالشعر العباسى ؛ وهى حقبة يكاد البحث الأدبى يختلسها اختلاسا ، فلا يتوقف عندها مطلقا ، وحتى إذا توقف فريثما يصمها بالضعف ، من الوجهة الأدبية ، وبالتمزق ، والتّشرذم إلى دويلات ، والوقوع فى قبضة السلاجقة ، من الوجهة السياسية .

وأما البيئة المكانية التى تعد هذه النماذج بمثابة تجلّيات فنية لها ، فهى آسيا الوسطى الإسلامية ، وبالذات تلك البقعة التى تشمل مناطق « الباب » و « أرّان Arran » و « شروان » ؛ وهى مناطق كانت تتاخم أو تتداخل - على فترات تاريخية متفاوتة - مع مايعرف حاليا بجمهوريتى « تركستان » و « جروزيا »[١] ، كما كانت تخضع فى الحقبة التى نحن بصددها للسلطة السلجوقية ، خضوعا رسميا مباشرا ، أو خضوعا غير مباشر ، كما حدث عندما قام ألب أرسلان السلجوقى سنة ٤٥٦ هـ (١٠٦٤م) بالإغارة على « أرّان » و « شروان » بعد أن استغاثت به القبائل التركمانية ضد قيصر « جروزيا » ؛ وهى غارة لم تنته إلاّ وقد استقر الأمر للسلاجقة ، وتُوِّج هذا الاستقرار بصلح انعقد بينهم وبين القيصر المذكور[٢] .

والمادة الشعرية التى نتكىء عليها فى هذا الاستشراف ترجع - على وجه التحديد - إلى بدايات القرن السادس الهجرى (٥٠٥ هـ - ١١١١م) ، وتضمها مخطوطة نادرة تحوى - بالإضافة إلى هذه المادة الشعرية - طائفة من القصص والرسائل والأخبار ، على ما هى عادة مصنّفات ذلك العصر فى الاعتماد على موسوعية المنهج ورحابة الإطار التأليفى ووراء ذلك الجهد الضخم - تصنيفا وإبداعا - أديب يفتقد بريق الشهرة

واللمعان ، على الرغم من قوة تمثيله لذوق عصره ومزاج بيئته ، هو الكاتب الشاعر مسعود بن نامْدار .

وقد ارتحلت هذه المخطوطة عبر الزمان والمكان فى تجوال طويل حتى وصلت بطريقة مّا إلى المكتبة الوطنية فى باريس سنة ١٦١٢م ، وظلت محفوظة بها ، حتى قام العالم المحقق البارون دى سلين Le Baron de Slane بوصفها والتعليق عليها ضمن قوائم المخطوطات العربية الموجودة بالمكتبة المذكورة(٣) . ولكن هذا الوصف كانت تشوبه مزالق البداية ؛ فلم يقدم تعريفا كافيا بواضع الموسوعة المذكورة ، بل كان هذا الوصف يتعارض أحيانا مع مضمون المخطوطة ، مما يرجّح أن المستشرق المذكور لم يتمكن من حلّ كل مغلقاتها بالقراءة الفاحصة ، أو - على الأقل - لم يدرك ماقرأه إدراك مخالط للغة .

وفى سنة ١٩٤٦م نشرت دراسة مشتركة لعالمى الشرقيات « مينورسكى V. Minorsky » ، و « كلود كاهن Claude Cahen » تتناول بالرصد والتحليل قيمة المخطوطة المذكورة ومضمونها ؛ وهى دراسة وجّهت أنظار جماعات الدارسين إلى أهمية هذا المضمون فى إضاءة قطاع معتم من تاريخ « البيلقان » وآسيا الوسطى بعامة .

ويصف « كلود كاهن » هذه المجموعة السلجوقية المخطوطة بأنها فيما يتعلق بحجم الدقة فيما تتضمنه من معلومات « تعتبر نصف تاريخية »(٤) ، وهو وصف إنْ أوحى بقيمة شبه علمية ، فقد أغفل - أولا - القيمة الأدبية للعمل ، وحرمه - فى اعتقادنا - من أهم ميزة يتمتع بها ، بحسبانه قنديلا - صغيرا أو كبيرا - يضيء بعض مجاهل الشعر العربى فى زمن وبيئة لم تستطع جحافل العجمة فيهما أن تقضى على اللسان العربى وإبداعه المنظوم ، ثم أوْمأ - ثانيا ، وبطريقة غير مباشرة - إلى أن النتاج المبثوث فى تضاعيف هذه المجموعة مازال يفتقد التأصيل العلمى الكامل ؛ فكثير من الإشارات التاريخية التى يحملها مازالت تحتاج إلى إيضاح وتحديد ، وبعض الشخوص والأحداث يحتاج إلى تعريف ، بل إن شخصية « المصنّف » ذاته مازالت نصف مجهولة ، مما يفسح المجال للظنّ بأن هذا النتاج لم ينْجُ نجاة تامة من آثار التأليف الجماعى ، وربما أمكن اعتباره - لهذا السبب - ممثلا لشخصية أدبية أُحادية الوجه ، محددة الملامح والتخوم .

٢

والقسم الشعرى فى المجموعة المشار إليها يستغرق قرابة ثلثها (نحو تسعين ورقة من مائتين وتسع وستين) ، ولكنه فى تنوعه كافٍ لتجلية الظاهرة الشعرية فى المشرق البعيد قبيل الاجتياح التتارى لبغداد سنة ٦٥٦ هـ . والمقصود بهذا التنوع ما يتجاوز مجرد تعدد الأغراض الشعرية ، من المدح إلى الاعتذار ، ومن الشكوى إلى العتاب ، ومن الفخر إلى ذكر المشيب ، إلى ما يشمل حقيقتين كبريين لا مناص من المصادرة بتقديمها فى هذا المقام . أما الحقيقة الأولى فهى التباين الملحوظ بين النماذج الجيدة والنماذج الهابطة فى هذا الشعر ؛ وهو تباين يعد غريبا على ساحة الشعر العربى بعامة فى هذه الحقبة ، فالجيّد يدين بجودته إلى حسن استلهام - نُوشك أن نقول : تقليد - محفوظ الشعراء من روائع القرن الرابع على وجه الخصوص ، وتراث المتنبى وجيله بوجه أخص ، والهابط يعود بهبوطه إلى تلك النذر التى لاحت بوادرها منذ الحقبة البُوَيهية ، بما تعكسه هذه النذر من تعقيد العبارة ، ورخاوة النسيج الشعرى ، والولوع بمظاهر التجميل الكلامى .

وأما الحقيقة الأخرى فتتجلى فى تعدد الأوجه التى يشفّ عنها هذا المذخور الشعرى ، مابين ايحائه بالغليان السياسى والعسكرى الذى كانت تموج به مناطق آسيا الوسطى فى تلك الآونة ، وإشارته إلى معالم البيئة بكثير من الإيماءات الجغرافية والتاريخية والاجتماعية ، واحتفاله بتصوير حالة الاستلاب التى كانت تعانيها جمهرة الشعراء والكتّاب إثر الاضطراب السياسى والهجمات العسكرية التى كانت تتعرض لها مواطنهم ، والتى كانت تؤدى - أحيانا - إلى سقوط بعض هذه المواطن فى قبضة الخصوم من «جُرُوزْيا» أو «تركستان» ، بكل ما عسى أن يترتب على هذا السقوط من إذكاء مشاعر الوحشة والضياع ، ثم بكل ما يعكسه ذلك فنيا من شكوى الغربة ورثاء الأوطان ، على نحو ما نجده فى الشعر الأندلسى حين كانت شمس الأندلس على وشْك المغيب .

ودعْنا نختبر صدق هذه المقولة فى ضوء هذا النموذج الذى قد لا يكون الأروع أداء ، وإن كان الأصدق تمثيلا ، وهو من شعر مسعود بن نامْدار ، وفيه نحس بنبض أبى الطيب المتنبى ، كما نشعر بأنفاسه الفنية قوية لافحة ممتدة عبر قصيدة تنيف على الستين بيتا . ويبدو أن وجه الشبه بين الشاعرين لا يقتصر على إعجاب الشاعر السلجوقى بسلفه العربى ، وإن كان هذا فى حد ذاته كافيا ، بل يتعدى ذلك إلى اتفاق الحال بين الشاعرين فى الاغتراب ، وضيق فجاج الأرض بهما ، ولواذ كلّ منهما بجناب أمير يعلّق عليه آماله ، ذاك بسيف الدولة أو بكافور ، وهذا بمن تدعوه القصيدة «أمين الملك» ، وأخيرا ذلك الإحباط الذى يلمّ بكل منهما حين تنهار الآمال ، فلا الشاعر بالغ ما تمنّاه ، ولا هو مطلق السراح ليذهب حيث يشاء :

سئمتُ العيش فى عهد التّصابى
ويا لَكَ شاكيا شرْخ الشباب

عدتنى عن مقاصدىَ العوادى
وعدوانُ الأعادى والصحاب
أقلُّ تغرُّبى مادام عُمْرى
وأسْرعُ أوبةٍ يومُ الحساب
إلى كَمْ ذا السُّرى تحت الدَّياجى
وهذا السَّير فى كِلَل السحاب
وإدْلاجى لأحوال عِجَابٍ
وتَهْجيرى لأسبابٍ صِعَابِ
ألاَ ياليتَ شِعْرى هل أرانى
تُحلُّ بدار مكرُمة ركابى
وهلاّ ألْتقى يوما رحالى
تحطّ على المنى عند الإياب
ولّما انسدّت الأبواب دُونى
وأقْعدنى الزمانُ عن الطِّلاب
وضاقَ الأرضُ بى وأضَقْتُ حتى
طعمتُ من الطَّوَى سُؤر الكلاب
وعِيلَ الصبرُ عن صدرى لِمَا قَدْ
دَهَانِى من مُساورة الذِّئاب
خطبْتُ إليه آمالى وحالى
على بُعْد المسافة بالخِطَاب
وقُلْتُ وفى الحَشا أسَفٌ وغيْظ
على عَوَز المَطالب فى اطِّلابى
أمينَ المُلك إنّ خير عَبْد
تَيَمَّم خير مَوْلى لانتخاب
هَجَرْتُ إلَى ديارك كل دار
وجُزْتُ إلى جَنابِكَ كلّ باب
نَثَرْتُ من القريض عليك نظْما
كعِقْدِ الدّرّ فى نحر الكَعَاب
لتكْشفَ ما ألَمّ من الجَوى بى
وتُكْرمنى بإيجاب الجواب
أعود غَدًا بشكر أوْ بِعُذْر
وحَسْبى أن أراكَ مِنَ اغترابى(٥)

وهذا النموذج ينجو إلى حد كبير من نذر الركاكة التى تتعرض لها طائفة من نماذج الشعر السلجوقى . وهو يذكرنا - كما أشرنا آنفا - بمصادر مماثلة فى شعر المتنبى ، ليس فقط لاستواء النسق الكلامى ودقة النسيج الشعرى ، وليس لأنه يلمّح «بإيجاب الجواب» ، وبعودة «الشاكر أو العاذر» ، كما كان المتنبى يقنع من أميره المراوغ «بإرادة الجميل ، جاد أو لم يجُدْ به»(٦) ؛ بل لأنه - فوق هذا وذاك - يرتدى قناع «الشاعر المرتحل» الذى تؤرقه أمانى الاستقرار ، ويحرقه الشوق إلى أن يلقى يوما بعصا التسيار . وتأمّل - على وجه الخصوص - طريقته فى المزج بين التمنى والاستفهام الذى يتحول - لوقوعه فى دائرة التمنى - إلى مايشبه طلب المحال (الأبيات من ٥ - ٨) ، ثم قارن هذه الطريقة بنظيرتها فى ميمية المتنبى التى قالها فى مصر ، ذاكرا مرضه ومغتربه ، متمنيا خلاصه من أسْر هذا وسلامته من مواجع ذلك ، على الرغم من يقينه بأنه حتى لَوْ سَلِم فإنما «سلم من الحِمام إلى الحِمام»(٧) ، تماما مثلما أيْقن صاحبنا السلجوقى بأن «أسرع أوبته يوم الحساب» !! ويسترعى الانتباه فى هذا النموذج وغيره من نماذج المجموعة المذكورة غلبة مظاهر الشكوى ، والبَرَم بالحال ، والمهاجمة المستترة لمن يومىء إليهم «بالأعادى» مرة ، و«الكلاب» مرة أخرى ؛ وهى مظاهر ترتبط وثيق الارتباط بما كانت تتعرض لـه ثغور المسلمين فى هذه الأونة من هجمات تركستانية وجروزية ، كانت تنتهى بالسلب والانتهاب حينا ، وباقتطاع فلذات من الأرض والديار حينا ثانيا ؛ الأمر الذى يذكرنا بحالة الضياع والاضطراب التى عبر عنها الشعر الأندلسى على مشارف السقوط وفى أعقابه ، وهى الحالة التى نرى آثارها فى روائع أبى البقاء الرّنْدى وغيره ممن عرفوا برثاء الأندلس(٨) .

٣

فى قصيدة أخرى تتّسم بما اتّسم به النموذج السابق من دقة النسيج ، وإن فارقته فى التصريح المباشر بما قنع هذا النموذج بالإلماح إليه من خراب الوطن الأم ، نراها تستهلّ بدارج الفخر فى العصر العباسى المتأخر ، مثل رفْض الهوى بوصفه ضربا من الانقياد ، والتعفف عن المطامع من حيث هى ذلة للنفس ودنس للعرض :

حَذِرْتُ الهَوَى ، فِعْلَ الرشيد المدرَّب
وخفّفْتُ من وجْد الفؤاد المعذَّب
ولم أرْضَ عن نفْسى انقِياداً لمطمع
يدنّس عِرْضى أو يرنّق مشْرَبى
فكمْ يرتجى الإنْسانُ ما لا ينالـه
ويارُبّ خَطْب عَنّ لم يُترَقَّبِ
تجنّبتُ أسباب الدّنيا تكرّما
وقد يَكْرُم الإنسان فرْطَ التجنّب
وإنِّ بأحداث الليالى لَعَالِمٌ
وأفعالها علم الخبير المجرِّب
وَلِى نفْس حُرّ لا تطيق دناءةً
بغير جلابيب العُلاَ لم تجَلْبَبِ
على أنّى أصبو إلى المجد والعلا
وإن كنتُ كهل الفضل همَّ التّدرُّبِ(٩)

فتشعر بالرابطة الوثيقة التى تصل أقانيم هذه النزعة الفخرية بنظيرتها فى خواتيم الحقبة البُوَيْهِيّة ، وبخاصة فى شعر الشريف الرضى وأبى فراس الحمدانى وأضرابهما ، وهى نزعة كان يتذرع بها ذوو الفضل كعنصر تعويضى فى مقابل ما كان يعتمل فى قرارة نفوسهم من مشاعر الإحباط ، وما كان يقع تحت أبصارهم من غلبة اللئام ، وتقدُّم الأقلّ جدارة ، وتسلُّط من لا يستحقون ولكنهم يقدرون على من يستحقون ولا يقدرون ، ومن ثم نرى ما يبدأ بالفخر لا يلبث أن يتحول إلى ما يمكن تسميته بهجاء الأيام وذمّ الليالى :

لَحَا الله أيّاماً وأجزى لياليا
رَمَيْنَ بنا ما بين ناب ومخلب

ومن عادة الأيام ، شُلَّت يمينها
مُعَانَدة العَلْياء فى الكهل والصَّبى

لَحَا الله شخصَ الدهر ماذرَّ شارقٌ
فقد عَضَّ أعضائى وزَعْزع مَنْكِبى

وجَرَّع شِدْقَىْ بَيْلَقان وحَلْقَها
طِوال الليالى سُمَّ أفعى وعقرب

وعذَّبَهُمْ فى أهلهم ونُفوسهم
كما عذّبوا نفس الفتى المتأدّب(١٠)

ويبدو أن أهل البيلقان الذين تتوجه إليهم الدعوة بالسم والعذاب قد أصابوا الشاعر وقومه وأخرجوهم من ديارهم . نقول هذا ليس لأن الشاعر قد اعترف صراحة بأنهم « عذبوا نفس الفتى المتأدب » ، يعنى نفسه ، وليس - أيضا - لأنه يستجير عليهم فى القصيدة نفسها « بنظام الملك » ، « صدر الورى » ، « أبى طاهر عميد العراقين الأجلّ المهذّب » ؛ بل لأن النصّ ذاته سرعان ما يفصح عما حلّ بهذه الديار - شروان وأرّان - من خراب ، وما اعترى أهلها من فرقة وشتات :

ألا يا لقوم للزّمان المقلَّب
ولِلْقَدَر العاتى الغَشُوم المعقِّب

وللفضل أضحى مستباحا حريمُهُ
وللجهل ، من يَضْربْ حواليْه يُضْرَبِ

وللعدل لا تُحمَى الجفونُ عيونَه
وللجوْر يقتاد البرىء كمذْنب

عَذيرِىَ من شمل شتيتٍ مُشَعَّب
وبيت بأيدى الجاهلين مخرَّب

وقوم عَبَاديد ، وعمٍّ مُشرِّق
مخافَةَ عِدْواهُمْ ، وخالٍ مغرِّب

ورُضْعانِ يُتْم ضائعين ونسوةٍ
نَوَادب ثَكْلَى مِن هَلُوك وثَيِّب(١١)

إن هذا بالضبط هو ماعنيناه حين ألمحنا إلى أن مناخ الاضطراب والتشرذم والتساقط فى البشر والأرض قد أفضى إلى طائفة من التجلّيات الشعرية التى تعد إفرازا طبيعيا لمثل ذلك المناخ . وأهم تجلّية فى هذا الصدد رثاء النفس والأهل ، والبكاء على أطلال الديار المسلوبة والمنهوبة والمحروقة والمشرَّد عنها ذووها ، وفى هذا الضوء ينبغى أن نتلقى إيماءاته إلى « الشمل الشتيت » ، و« بيت بأيدى الجاهلين » ، و« العم المشرِّق » ، و« الخال المغرِّب » ، و« رضعان اليُتْم » ، و« النوادب الثكلى » ، والحرمات التى انتهكت ، حتى أصبحت نساء المسلمين فى هذه الديار ما بين « هلوك وثيِّب » .

وتجلّية أخرى أفرزها مناخ الصراع السياسى والحربى ، فلقد أفضى ذلك إلى ازدياد قيمة القوة العسكرية فى حسم تطورات هذا الصراع ، وإلى نموّ تأثير القادة وأصحاب الجيوش وتضاعُف هيمنتهم على مقاليد الأمور ، فإذا أضفْنا إلى ذلك أن النظام السجلوقى - بطبيعته - كان نظاما عسكريا فى فلسفته وسلوكاته السياسية ، وأن عصر السلاجقة كان « عصر الإقطاعات الحربية التى كان لها آثارها النافعة والضارة على حدّ سواء فى الدولة كوحدة متماسكة(١٢) ، أدركنا السرَّ فى كثرة التجاء شعرهم إلى مخاطبة القادة وأمراء الجند فى إطار كانت نبراته تتوزع إلى صوتين أساسين : صوت إيجابى ، شاكر نعمة صاحب الجيش ، متحدث بآلائه ، على نحو ما يتوجّه به مسعود بن نامدار إلى « تاج الكفاة مسافر بن خسرو » ، مستهلا توجهه إليه بحشد من مظاهر التبجيل والتحية :

سلام الله ذى العرش العظيم
على «الصدْر» الكريم ابن الكريم
عزيز النفْس ، من بيت قديم
رفيع القدر ذى الفضل العميم(١٣)

وصوت سلبى ، يجأر بالشكوى ، وينضح بالمرارة ، وتسوده نغمة نقدية حافلة بالنقمة على أمراء الجند وبطرهم وبطشهم بالآمنين :

هيا صاحبَ الجيش ماذا البَطَرْ
وهذا التّطاوُل فوق القَدرْ
ولست بمالكِ رقّ العبيد ، ولا أنت ضامنُ رزْقِ البشرْ
ولْم تطْلع الشمس من داركم
ولا لاحَ عن وجنتيك القمرْ(١٤)

ولمن شاء أن يقرن إلى ذلك ذيوع الألقاب القيادية داخل المعجم الشعرى ، فكثيراً ما تسترعى الانتباه فى هذا الشعر أمثال

تلك المصطلحات : «نصير الدولة» ، «قسيم الملك» ، «الأسْفهْسلار» (ويعنى بالفارسية قائد الجيش) ؛ وهى ظاهرة تشير إلى تحول نسبى فى متن القصيدة العربية خلال تلك الحقبة .

٤

وبما أن ثمة صلة حميمة بين النشاط الإبداعى والوظيفة الاجتماعية ؛ ولأن الوظيفة - فى التحليل الأخير - عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة(١٥) ، فليس من غرابة فى أن تنتج التجلية الأولى ، ممثلة فى السقوط والتشكى ، تجلية أخرى يعكسها شعر العتاب والاستعطاف على وجه الخصوص ، إذ نلحظ فى هذا اللون من الشعر ملمحين جوهريين ؛ أمّا الأوّل فغلبة روح الضراعة ، والاستجداء الذى يصل حدّ التهافت أمام النموذج البشرى الذى تتوجّه إليه المعاتبة أو يتوجّه إليه الاستعطاف ، وهو ملمح لا يخلو من إيحاء بفقد الثقة فى النفس والعزوف عن توكيد الذات ، وأما الملمح الآخر فهو تحوّل العلاقة بين النموذج القائل والنموذج المقول فيه إلى ما يشبه العلاقة بين المحب والمحبوب . ومن ثم نرى فى أسلوب العتاب توظيفا لبعض مصطلحات الغزل ومداميكه التعبيرية ؛ وهى طريقة فى المعالجة الشعرية وُجدت بواكيرها عند شعراء المشرق الأدنى ، ولكنها تستشرى فى الشعر السلجوقى إلى درجة تجعل منها ما يشبه الظاهرة فى عمومها ودورانها :

خليلىّ مالى أرَى صاحبى
كأنّ مِنْ بعضِ من يعتديهْ
وما قلتُ لستُ له خادماً
ولا قلت : ما أنا ممّن يليهْ
ولم أُظْهِر المرءَ لم يرْضَهُ
ولا أصحبُ المرءَ لا يرتضيهْ
وما عشتُ يوماً بما لم يُرِدْ
ولا بتّ ليلاً بما يحتويهْ
فما لِى حُرمتُ رضاه الّذى
طوال المدى كنتُ قد أشْتهيه
وأصبحتُ مِنْ داره شاسعاً
كأنّ لم أنوِ ما أنْتويهْ
أهذا الذى كان ظنّى به
أهذا الذى كنتُ قد أرْتجيهْ
لمنْ يلجأ المرءُ يا سيدى
إذا جاءه الحتفُ ممن يليه(١٦)

وما نريد أن يحظى بالانتباه هو اتكاء الشاعر على مداميك لفظية مثل : «وما قلت لست له خادماً ، ولابتّ بما يحتويه ، حُرمتُ رضاه ، كنت قد أشتهيه» ، فى الوقت الذى نراه يصدّر القصيدة بهذا التصدير النثرى : «وفى مذهب العتاب ، تضمينا له فى كتاب» . وإذا كان مثل هذا التصدير كافيا للتدليل على حجم التحول فى الأسلوب من المعاتبة إلى ما يشبه الغزل ، فإنه يومىء - من وجه آخر - إلى أنّ هذه القصيدة كانت فى الأصل «تضمينا فى كتاب» . وهى إيماءة لا تخلو من مغزى ، إن لم نقُل إنها خطيرة المغزى ، لأن معنى ذلك أن كثرة منْ نماذج الشعر العربى فى الحقبة والبيئة المشار إليهما كانت ترد فى صورة رسائل كاملة ، أو أجزاء من رسائل ؛ وهى ظاهرة تُلحظ - أيضا - فى الإبداع المنظوم لفترات السقوط decadence ، وقارنها - إن شئت - بنظيرتها فى الأونة الأخيرة من الشعر الأندلسى(١٧) .

٥

ولم يخْل الشعر العربى فى آسيا الوسطى من بعض المزالق التى اكتنفت شعر المشرق العربى فى القرنين السادس والسابع . ومن آيات ذلك هذا الولع «بالحوشية» اللفظية ، والغرام بمتن شعرى لا يخلو من ندرة وإغراب . ويصل به هذا وتلك - أحيانا - إلى حدّ الإغلاق أو التعمية المقصودة . وقد قلنا «مقصودة» وعنيْنا أن هذا الضرب من «إغلاق الدلالة بالإغراب» كان يُراد به إلى استظهار مذخور الشاعر من اللغة ، واستعراض محصوله من الثروة اللفظية ، كائنا ما كان قدر الحاجة إلى هذا أوْ ذاك فى عملية الأداء الإبداعى .

ومن آياته - كذلك - تدوير الصورة الشعرية بالمزْج بين البعيد والبعيد ، دون أن يفضى اقتران البعيديْن إلى جلاء حقيقة كانت غائبة ، أو الكشف عن فكرة مبتكرة ، أو الإقناع بخاطر يعجز التعبير المباشر عن الإقناع به ؛ وتلك وظيفة الصورة الشعرية فى أدقّ معانيها . وعلى العكس من ذلك ترى الصورة الشعرية هنا تعتمد على أحد نمطين أدائيين : نمط يقوم على تشخيص المجردات ، كما نقرأ فى هذين البيتين :

نهتْنى النُّهَى عن سؤال الطَّلل
وذكْر الخليط نَوَى أوْ رَحَلْ
وكفَّتْ جماحى بيُمْنَى الملام
وأعطتْ زِمامى ليُسْرَى العذَلْ

فعلى الرغم مما قد يبدو من بوادر التمرد الفنى على الاستهلال التقليدى بذكر الطلل والخليط ، فإن تشخيص الملام والعذل ومنحهما من التجلّى العضوى ما يحظى به الكائن الحى أمر لا جديد فيه ولا محصول له سوى ما نلحظه من الغلوّ فى تجسيد المجردت . هذا على حين ينهض النمط الآخر بتسجيل المشابه الحسية بين الظاهرات تسجيلا يعتمد الرصد المادى الدقيق أكثر

مما يشف عن عاطفة أو يوحي بشعور . تأمل هذه المعادلة المحسوبة بين خيوط الضوء وبياض السيوف ، وبين الثوب الأسود والظلام ، ثم بين أشكال الغمام المنثور وحادي الإبل :

أصاح ترى في قنان الذُّرى
قواضب طرَّزن ريط الظَّلام
وحادٍ يعجّ ببرك الغمام
وساق ولم يذر سرح النّعام[١٩]

وأمثال هذه المعادلات الحسية مما أسرف فيه شعراء المشرق القريب ، حتى لم يتركوا من بعدهم زيادة لمستزيد . وهي - على أية حال - لا تمتلك من القيمة الفنية سوى ما تدل عليه طاقة اللمح المباشر ، والرصد الدقيق .

ومن آياته أيضا - نعني التشابه في إرهاصات السقوط - ذلك الجنوح المسرف إلى التجميل اللفظي ، وتحكيم وسائل التحلية البديعية ، والرَّهق الشكلي الذي يثقل كاهل العمل الشعري ويطفىء فيه طاقة البوح والإفضاء . وربما لفت نظرنا ذلك التلاعب الصوتي ، وبخاصة «بالصاد» في مثل :

أُصِبْتُ بطول أوصاب ، وصبّت
علىَّ صروفُ دهري صوبَ صابِ
صبوتُ إلى الصِّبا ، حتى تولّى
فصار القلبُ صبًا وهو صابِ

ولكنّ هذا التلاعب الصوتي لا يمثل سوى وجه واحد من القضية ؛ أما وجهها الآخر فهو ماعسى أن يفضي إليه مثل هذا التلاعب من ثقل إيقاعي مبعثه الاتّكاء على مكرّرات صوت واحد ، عبر مساحة زمنية قصيرة :

قد عمّ قلبي وِرْده المورُودُ
واختصّ نفسي رِفْده المرْفُودُ
أستغفر الله العظيم فكلّ من
فوق الثرى مِن ماله مجدودُ
الوفر موفور لديه لمجتدٍ
والجود جَدّ ، والجدا موجود[٢٠]

فعلى حين تردّد صوت «الصاد» في النموذج السالف ست مرات ، ثم خمسا ، عبر ست تفعيلات تكوّن بيت الوافر ، ترى صوتي «الدال» و «الراء» يتبادلان التردد في البيت الأول من النموذج الماثل ؛ أمّا في البيت الأخير فنلحظ سيطرة صوت «الجيم» الذي يتردد خمس مرات على مدى تفعيلات الكامل ، وهو تردد ثقيل ؛ لأن صوت «الجيم» يفتقد ذلك السخاء النغمي الذي يجعل من تردده قيمة إيقاعية ذات بال .

ويبدو أن ظاهرة التردد الصوتي بما تستتبعه من الإبهار بالتجانسات المقبولة أو المحالة ، كانت من أبرز الملامح الإيقاعية التي اتّكأ عليها شعراء آسيا الوسطى ، وأثّروا بها - فيما بعد - في شعر العصرين المملوكي والتركي . ولسنا ندري إلى أي مدى كان يمكن أن تتطور هذه الظاهرة في شعر تلك المنطقة لولا الاجتياح التتاري وتغير الأحوال السياسية والاجتماعية بانهيار نظام السلاجقة . ولكن ما أفضى إلينا من نماذجها كفيل بأن يقفنا على بعض النتائج السلبية التي أسلمت إليها عملية التشقيق اللفظي ، وكيف انعكست هذه النتائج السلبية على الدلالة الشعرية ، وليس على الإيقاع فحسب . تأمّل كيف أفضى الغرام بالتشقيق والتجنيس إلى ذلك المستوى من النظم «العروضي» الذي لا ماء فيه :

وغادرتُ من غدرهم أشرق
أسارى ، وسرتُ سُرَى كالجَبانْ
وقد كان عهدُ الأسى أسوةً
فعاد عنائىَ عين البَيانْ
وخِلٍّ خلوْتُ لإخلاله
خِلالا ، وقدِّى كالخيزُرانْ
أخى الفخّ والعمّ غمّ معاً
وما الأقربان سوى العُقْربان[٢١]

ولهذا الولع بالترددات الصوتية صلة بظاهرتين أخريين ، ربما كانتا أكبر أثرا وأشد خطورة : إحداهما ظاهرة التقفية الداخلية ، والأخرى توازن بنيات التراكيب ، بل توازن الصيغ الضالعة في تأليف هذه التراكيب . وقد مدح شاعرهم وزير شروان شاه المسمى بهاء الدين أبا الفرج محمد بن الحسين الكاكوي ، فكان مدحه مناسبة لكي تبدو هذه الظواهر الإيقاعية والتركيبية دفعة واحدة :

خدمت كريماً ، عديم المثال ، عظيم الفعَال ، أبيَّ الظَّلامْ
مَرِيع الجَنَاب ، نَقِيع السحاب ، رفيع العماد ، وَسِيع الخيام
سديد المقال ، حميد الفعال ، بعيد المنال ، عزيز المرام
ذكيّ الجَنان ، دَمِيّ البَنانِ ، جَرِيّ اللسان ، فصيح الكلام
إذا زُرتَ أران فهْو الكريم ، وإن زرت شَرْوان فهو الهمام

متى اقْتُسِم المجد نال الورى مناسِمَه وأصاب السّنام[٢٢]

فنحن من هذه المقطوعة أمام توازيات تركيبية تنهض على ترداد الصفة المشبهة أو صيغة المبالغة مضافة إلى صيغة توازن « فعال » مفرداً أو جمعاً ، وتتكرر وحدة المضاف والمضاف إليه أربع مرات خلال كل بيت ، وكل وحدة تستغرق تفعيلتين من تفعيلات المتقارب . وهذا نوع من التأليف الملحوظ بين الوقفة الإيقاعية ،

والوقفة التركيبية ، والوقفة المعنوية ، أو بين مستويات الإيقاع والتركيب والدلالة ، بمعنى أنه حيث تنتهى التفعيلة الثانية والرابعة والسادسة والثامنة تنتهى الوحدة المترددة من المضاف والمضاف إليه ، وتنتهى - أيضاً - الدلالة الوصفية التى تنتجها كل وحدة تركيبية .

٦

والرتوش المحلية فى الشعر السلجوقى لا ينقصها التميّز والوضوح ، سواء من هذه الرتوش ما كان انعكاساً سلبياً للبيئة الشعرية بوصفها بيئة أعجمية الأصول ، أو ما كان منها تجلّياً محايداً أو إيجابياً لطبيعة هذه البيئة . فمن الانعكاسات السلبية ما يلحظ من غلبة التقليد ، واهتراء النسيج الشعرى ، وازدياد جرعة الدلالة المباشرة مقارنة بالدلالة التصويرية ؛ الأمر الذى يتحول بالقصيدة - أحياناً - إلى وثيقة نظمية يشوبها الجفاف ، ويتضاءل فيها النَّفَس الشعرى .

وإذا كان مرجع التقليد والمباشرة إلى عجمة الأصول وبعد البيئة عن نبع العربية الأول ، فإن ثمة من الرتوش المحلية ما يعد صدى طبيعياً لمثيرات مَوْضعيّة خاصة ، مثل تلك القصيدة التى تتصدّرها هذه العبارة : « إلى الأسفهسلار ، نصير الدولة ، قسيم المُلك ، أبى العلاء الجَنْزَوى » :

يـاصـاحـبىَّ قِفَـا بـأيمن عـسْـكـر
وسَـلاَ أجَـلَّ مُـوَزَّرٍ ومُـصَـدَّرِ
بُـرهـانَ « أرّانٍ » ومُعْجِـز « جَـنْـزةٍ »
شخصَ الكمال ، أبا العـلاء العبقرى
مَنْ عمّ أهـل المشـرقـين مكـارمـا
طلعتْ عـلى الـدنيـا طلوع المشتَـرى
شهـدتْ بخشيتـه سـلاطـين الـوَرَى
سجـدت لعـزّتـه نَـواصى النَّيـر[٢٣]

ففيها لا يتجاوز أبياتاً أربعة نلمح طائفة من الإيماءات الموضعية الخاصة ؛ نعنى تلك التى تشير إلى مواطن معينة فى آسيا الوسطى ، مثل : « أرّان » ، « جنْزة » ، وكلاهما من أهم البقاع التى تتحرك عليها - جغرافيا - مجموعة الشعر السلجوقى ؛ هذا بالإضافة إلى استخدام صيغة الاستيقاف التقليدية : « قِفَا » ، مقرونة بموقوف عليه شديد الخصوصية : « أيمن عسكر » . فإذا تذكّرنا - مع ذلك - تقديم القصيدة إلى « الأسفهسلار » (قائد الجند) ، أمكن أن نلتمس فى هذا وذاك مـا يرشّح وصْفَىْ « مـوزَّر » و « مصـدَّر » المأخـوذين من صيغتى « وزيـر » و « صدر » ، وكلاهما من الألقاب التى شاع استعمالها فى الحقبة السلجوقية تعبيراً عن أولى الأمر وأصحاب الإقطاع الحربى .

ويبدو أن أسلوب الإدارة ونظام الحكم فى هذه المناطق من آسيا الوسطى كانا فى الحقبة المذكورة أقرب ما يكونان إلى الطابع القبلى ؛ ذلك الذى ينتقل فيه النفوذ عن طريق التعاقب والوراثة ، والذى يستمد فيه الفرد قيمته من قيمة العشيرة التى ينتمى إليها ؛ لأننا نرى النماذج التى بين أيدينا تلجأ بين القصيدة والأخرى إلى مدح « الْكَاكُوِية » بوصفهم جماعة ، ودون تحديد أو تخصيص أو تسمية . وقد كان من هذه القبيلة « الأمراء » و « المستوزرون » و « الصدور » ؛ فلا عجب أن نرى بعض مفتتَحات القصائد تخاطب هؤلاء بصيغة النسب القبلية دون تعريف : « فِدَى الكـاكُوِيـة الأكرمين سُلافةُ غيث .. » ، أو تتحدث عن « البيالقة » (أهل البيلقان) وعاداتهم فى الطعام والشراب والمجاملة ، دون تعيين بطن أو فصيلة منهم بالذات :

حـلاواتُ الـبَـيَـالِـقَـة الـزبـيـبُ
فـليس بـعَـاذِلٍ فـيـه لـبـيـب
بَعَـثْتُ بتُحفَـةٍ مِـنـه انْبِـسـاطـاً
لأنّ الـتـمْـرَ فى بـلدى غـريـبُ

فالبيالقة هم قبائل البيلقان ، ويشير النموذج إلى أن من أبرز عاداتهم استحلاء الزبيب ، ومن ثم لا يلوم فيه الأخ أخاه ، بل إنهم يتبادلون إهداءه والمجاملة به ، لقلة النخيل لديهم ، وغرابة التمر بالنسبة لهم . وفى هذا وغيره ما يفسر ما صدّرنا به هذه الفقرة من أهمية الدلالة الخاصة والصبغة المحلية التى يتميز بها هذا الرافد من روافد الشعر العربى .

وإذا كان لنا أن نعد حجم القصيدة - طولاً وقصراً - من السمات التى تجلو آماد النَّفَس الشعرى وحظّه من البسط والامتداد ، فإن من تكملة الصورة أن نشير إلى أن بعض القصائد فى هذه المجموعة المخطوطة قد أرْبى على المائة بيت . وربما كان لهذا الطول صلة بكثرة الترادف وتكرار المعانى الذى أُغرم به شعراء المشرق البعيد ، وربما أضيف إليه - أيضاً - ذلك المنهج التجميعى فى بناء القصيدة الذى يسمح للشاعر بالانتقال السهل من خاطر إلى آخر ، ومن فكرة إلى فكرة ، لأدنى ملابسة ، ودون وشيجة عضوية وثيقة .

وعلى الرغم مما قيل وما يمكن أن يقال ، فإن هذا الشعر الذى كان إبداعه فى بلد غريب ، وعلى ألسنة تكاد تكون غريبة عن العربية وأصولها ، هو - على أية حال - جزء عزيز من التراث العربى ينبغى مراجعته بالكشف والتوثيق والتحليل ، إن لم يكن لقيمته الجمالية ، فلقيمته التاريخية ، وحتى على افتراض تحكيم المعيار الفنى المحض ، فإن هذه القيمة الجمالية لم تكن على إطلاقها غائبة . وإذا لم يكن ماسُقْناه - حتى الآن - كافياً للإقناع بهذه الحقيقة ، فقد يجزىء أن نختتم المطاف بهذه المقطوعة التى

تحمل من مكابدات الغربة والحنين ، والتى تجلو من صور الطلل والطيف ، ما يمكن أن يُقرن إلى النماذج الناضجة فى ذخيرة التراث العربى :

سلام على الطَّلل الدّاثر
وعَهْدى بأصحابه الغابر

مغانٍ تُجدّد وجد المقيم
وتُهدى الحنين إلى العابر

أناختْ على أهلها الحادثاتُ
فلم تُبْق فيهن من صافر

شريْتُ وصالهمُ بالفراق
فَغَبْنِي على صفقة الخاسر

ويا تَعْس قلبى غداة الرحيـ
ـل للعهد من ناقض خافر

لقد سار فى أثر الظاعنين
فلا ردّه الله من سائر

بقيتُ من القلب فى سافع
ومن أدمُع العين فى ماطر

متى ما بكيتُ لصرف النَّوَى
غدا عاذِلى فى الهوى عاذرى

وما أنْسَ لا أنْسَها ليلةً
تعللتُ بالقمر الزّاهر

فيا ليلةً لم يكن طُولُها
بأبْعد من حَسْوة الطائر

لقد زارنى طيف من أشتهيه
ألا حبذا زورة الزائر

بنفْسى وأهْلى خيال أتى
وأعْرض فى لمحة النّاظر(٢٤)

إنّ مأثوراً إبداعيّا على هذا النحو من الرقة والتدفّق والسخاء ، تعبيراً وتشكيلاً وإيقاعاً ، جدير بمعاودة النظر . وإذا كان حديثنا فى هذه الدراسة الموجزة مقصوراً على مجرد القديم والتعريف بأبرز السمات الفكرية والجمالية ، أَفَلا يقتضى الأمر مزيداً من الطرح والتحليل ؟ !

الهوامش

(١) هاتان الجمهوريتان تقعان - الآن - - ضمن جمهوريات الاتحاد السوفييتى .

(٢) لمزيد من التفصيل فى الجانب التاريخى لهذه الحقبة يراجع :
Claude Cahen, The Historiography of Seljuqid Period, Historians of the Middle East, London, 1962, p. 77.

(٣) Catalogue de manuscripts de la Bibliotheque Nationale, par le Baron de Slane, Paris, 1883, p. 507.
وانظر كذلك مقدمة باللغة الروسية للمستشرق بيليس B. Beuluc نشرت كتصدير علمى لصورة من المخطوطة المشار إليها - موسكو سنة ١٩٧٠ م .

(٤) The History of the Seljuqid Period, p. 77.

(٥) النسخة المصورة للمخطوطة الوحيدة بعنوان :
مجموعة قصص ورسائل وأشعار ، تأليف مسعود بن نامدار ، قدّم لها « ولف بيليس » - سلسلة آثار الآداب الشرقية - موسكو سنة ١٩٧٠م . والقصيدة المذكورة فى الصفحات أرقام :
p. 24a ,24b, 25a, 25b, 26a, 26b, 27a.

(٦) انظر : ديوان أبى الطيب المتنبى ، بشرح العكبرى - بيروت سنة ١٩٧٨م - جـ ٤ - ص ٢٤٧ .

(٧) المصدر السابق ، قصيدة المتنبى فى ذكر الغربة والحمى - جـ ٤ - ص ١٤٩

(٨) يمكن أن تطالع تعبيرا أندلسيا عن هذه الظاهرة فى واحدة من روائع الشعر الأندلسى ، مجهولة المؤلف ، نشرتها مجلة الرسالة القديمة فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٣٦/١/٦ - ص ٢٢ .

(٩) النسخة المصورة : p.17b.

(١٠) p. 18a, 19a ، وأرض البيلقان المشار إليها فى النص إقليم فى آسيا الوسطى ، وهو - بالطبع - غير البلقان الأوربى .

(١١) p. 20a.

(١٢) انظر من الناحية التاريخية فى عصر السلاجقة : الدكتور محمد حلمى محمد أحمد : الخلافة والدولة فى العصر العباسى - مكتبة نهضة مصر القاهرة سنة ١٩٥٩ - ص ١٨٦ .

(١٣) p. 16b.

(١٤) pp. 14b, 15a.

(١٥) انظر فى تفسير العلاقة بين الشكل والوظيفة :
د . محمد فتوح أحمد : الشكلية - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثانى - ص ١٦٢ وما بعدها .

(١٦) p. 159b.

(١٧) راجع فى هذه المقارنة :
الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى - دار المعارف - مصر سنة ١٩٦٧ م - ص ١٣

(١٨) p. 77b.

(١٩) p. 156a

(٢٠) p. 22b.

(٢١) p. 52a.
والعقربان ذكر العقارب .

(٢٢) p. 151a.

(٢٣) p. 10b.

(٢٤) pp. 32a, 32b, 33a.



حـــول
بويطيقا العمل المفتوح
قراءة فى "اختناقات العشق والصّباح"
لإدوار الخراط

سيزا قاسم

«وحتى من أبدوا إدراكى للحقائق التى كنت أريد أن أحفرها على جدران المعبد ، هنأونى على أننى استخدمت الميكروسكوب لاكتشاف دقائقها فى حين كنت - على عكس ذلك تماما - استخدمت تلسكوبا لكى أشاهد أجراما بدت غاية فى الدقة لمجرد ابتعادها عنا ، فى حين كان كل منها عالماً قائما بذاته» .

مارسيل بروست .

صدر كتاب إدوار الخراط «اختناقات العشق والصباح»[١] سنة ١٩٨٣ . ولا يتعدى عدد صفحات هذا الكتاب أربعاوثمانين صفحة ، ويحتوى على خمسة نصوص تحمل العناوين التالية :

- نقطة دم (القاهرة - ١٤ فبراير سنة ١٩٧٩) .
- قبل السقوط (القاهرة - ٢٧ فبراير سنة ١٩٧٩) .
- أقدام العصافير على الرمل (أكسفورد - ١٦ يونيو سنة ١٩٧٩) .
- على الحافة (أكسفورد/داسن - ١٩ يونيو سنة ١٩٧٩) .
- محطة السكة الحديد (الإسكندرية - ٢ نوفمبر سنة ١٩٧٩) .

إدوار الخراط غنى عن التعريف ؛ فله وجود ملح فى الساحة الأدبية العربية مبدعا وناقدا ؛ برغم أنه لم يشغل النقاد بالقدر الذى يناسب أهميته . وربما يكون السبب فى ذلك صعوبة أعماله الإبداعية ؛ فالنقاد الذين يقبلون عليها يواجهون نصوصا غاية فى التعقيد والتركيب ، لا تستسلم لجهودهم فى يسر وانسياب . وتعد مجموعاته الثلاث التى ظهرت تباعا ، الأولى سنة ١٩٥٨ «حيطان عالية» ، والثانية سنة ١٩٧٢ «ساعات الكبرياء» ، والثالثة سنة ١٩٨٣ «اختناقات العشق والصباح» ، من الكتابات الخصبة فى مجال القصة القصيرة ؛ فنحن نجد أنفسنا بإزاء كاتب له كتابة مبتكرة ومكثفة إلى درجة « الاختناق » ، تمتد رحلة الإبداع فيها على مدى ربع قرن . وقد يعد بعض الناس (ومن بينهم الكاتب نفسه) هذا الإنتاج قليلا كماً ، ولكنه غنى كيفا إلى الدرجة التى تجعله زادا يكفى لساعات وساعات من القراءة التى هى أقرب إلى اللقاء والحوار والعناد والشجار والمعاناة .

ويثير كتاب إدوار الخراط الذى بين أيدينا مجموعة من الأسئلة لا تنتهى بانتهاء القراءة ، بل ربما تتضاعف وتتصاعد وتحتد . فالنص يحتاج إلى قراءة ، وقراءات،ليسلم مفاتيحه ، وتنفرج مغاليقه ؛ لأن الكتابة لم تتم فى يوم (كما يتبادر إلى ذهن القارىء المتعجل إذا صدّق مايقرؤه على الصفحة الأولى التى تحمل عناوين القصص وتواريخ تأليفها) ولكنها تمت عبر سنوات من المعايشه كما يخبرنا الكاتب نفسه :

« الزمن الفعلى لفعل الكتابة نفسه ساعات قلائل متصلة فى الغالب اتصالا لا ينقطع وبحدة وتحت ضغط . . . أما عملية الكتابة بمعنى آخر ، أى عملية التخلق والاحتشاد والاستعداد والتشكل ، إذا شئت ، فقد تستغرق سنوات طوالا . بعض قصصى القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلق ، ولم أنقطع عن كتابتها دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات ، ثم كتبتها فى ساعات فى غضون ليلة واحدة »[٢] .

فإذا كانت الكتابة تستغرق سنوات وسنوات ، دون أن يخط الكاتب كلمة واحدة على الورق ، ثم تنطلق دفعة واحدة إلى الوجود ، فإن عملية القراءة تسير فى الاتجاه العكسى ؛ أى أن النص يقرأ فى وقت وجيز ثم تعاد قراءته أو نظمه ، لا أقول فى سنوات بل فى ساعات وساعات .

ولنبدأ فى تفصيل بعض الأسئلة التى يطرحها علينا هذا الكتاب . ويلفت النظر - إذا ما بدأنا بالبدايات - العنوان وقائمة العناوين الفرعية . إن العنوان الرئيسى للكتاب لا يظهر بين العناوين الفرعية ، وهو ما اعتاد عليه القارىء فى مجموعات القصص التقليدية ، حيث تحمل المجموعة عنوان قصة من القصص التى تضمها المجموعة ، فتكون بمثابة المؤشر الذى يوجِّه انتباه القارىء إلى القصة التى قد تكون المفتاح الذى يمكن أن يفتح مغاليق النص كله ، والتى يمكن أن تعد المثال أو النسق الذى تتبعه القصص الأخرى . ويلعب العنوان فى النصوص التقليدية دور الكناية بالنسبة للكتاب ؛ أى أنه يكون جزءاً من الكل ؛ أما هنا فيبدو هذا العنوان لغزا . وثمة لغز آخر (وقد لا يكون لغزا على الإطلاق !) يتمثل فى غياب رقم الصفحات أمام العناوين الفرعية ؛ برغم التحديد الصارم لمكان التأليف وزمانه . فهل غياب الفهرس هنا سهو وإهمال من النوع الذى اعتدنا عليه فى كثير من كتبنا العربية التى تفتقر إلى هذا الفهرس المعين على التعامل مع الكتاب ؟ وفى غياب هذه الخريطة يتوه القارىء ويتخبط فى متاهات الكتاب ، باحثا عن بدايات الفصول والموضوعات . غير أن الناقد المجتهد قد يفسر هذا الغياب على أنه جزء من تشكيل النص (بخاصة أن الفهرس لم يغفل من المجموعات القصصية الأخرى) ، وأن هذه النصوص فى النهاية ليست قصصا مستقلة ولكنها نص واحد يجب أن ينظر إليه على أنه وحدة متكاملة ، لا على أنه مجموعة من القصص المستقلة القائمة بذاتها كل على حدة . والذى دفعنا إلى هذا الاستنتاج ليس غياب الفهرس فقط (فهذا فى الحقيقة يكون تجاوزا لواقعنا الذى نعرفه !) ، ولكن الحيرة التى تنتاب القارىء عند قراءة هذه النصوص مجزأة ؛ إذ إن القراءة الجزئية لا تسعف ؛ لأن دلالة القصص المفردة تبدو غير مكتملة . فبالرغم من الدلالة الجزئية التى يمكن استنتاجها من القصص المفردة ، تتطلب هذه القصص المزيد من التوضيح . والغريب أن التوضيح لا يأتى من خارج النص نفسه ، بمعنى أن ربط الأجزاء بالإطار المرجعى لا يشكل صعوبة ؛ فالعلاقة المرجعية بين النص وخارج النص لا تسبب إشكالا ، ولكن الإشكال يأتى من نظم النص نفسه . فنحن أمام نوع من القراءة لا يتبع الخط الأفقى فى الواقع ؛ أى القراءة التى تتابع مسار الكلمات على الخط الواحد ، وتتابع الأسطر على الصفحة الواحدة ، وتتابع الصفحة تلو الأخرى ، ولكنها قراءة تعتمد على تنسيق آخر يتبع النظام الاستبدالى أو الرأسى ، أو النظام التوليدى . ولذلك فلا يمكن الكشف عن الدلالة من القراءة الخطية ، حيث لا تنكشف الدلالة خطوة خطوة فى مسار تراكمى زمنى متعاقب ، ولكنها تكون نتيجة لاستيعاب المادة اللغوية كلها ، ثم إعادة ربط الأجزاء فى علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حددها فى مسار القصّ . ومن هنا جاء وصف النقاد لأعمال إدوار الخراط بأنها «غامضة» و« مكثفة » ، ووصفوها « بالرمزية » و« السريالية » . وإذا دلت هذه الأوصاف والتصنيفات على شىء فإنها تدل على أن الدلالة فى هذه الأعمال لا تنكشف على سطح النص ومن خلال العلاقات القريبة للجزئيات بعضها ببعض ، ولكنها تكمن فى بواطن النص وطبقاته الدفينة ، كما تدل على أن العلاقات السياقية التتابعية التقليدية محطمة لصالح علاقات من نوع آخر لا تفصح عن نفسها ، أو ربما لم يكن لها وجود أصلا .

ولنقترب من النص الأول ، وعنوانه « نقطة دم » لنختبر إشكاليته . فعندما نقرأ هذا النص نشعر بالغربة ؛ ويأتى هذا الشعور من الإحساس بالتفكك الذى يحكم نظم النص فيصعب علينا ربط الجزئيات أو اكتشاف الحافز فى تتابعها وربط بعضها بالبعض الآخر . وينساب مسار القص دون مبرر واضح . وينطوى النص على مجموعة من « الثيمات » أو المحاور التى يبدو أنها تفتقر إلى علاقة تربط بعضها ببعضها ، أو إلى حافز قصصى . فالتسلسل القصصى التقليدى غائب ، والروابط القصصية غير فاعلة . وهناك نوعان من الروابط القصصية

النوع الأول يتمثل فى التسلسل العلّى أو السببى ؛ أما الثانى - وهو أبسط - فيتمثل فى التسلسل التعاقبى أو الاستطرادى . فالقصة تبدأ بصفحتين تحتويان على مادة قصصية هى أقرب إلى سرد الحلم ، ولكن السياق لا يحدد هذه النوعية ، فيثار أول سؤال : حلم أم حقيقة ؟ ويزيد من الحيرة الدقة المتناهية فى وصف التفاصيل ، مع عدم تحديد طبيعة الخبرة نفسها أو تعيين الراوى . ثم ينطلق النص ، وتدخل ساحة المادة القصصية شخصية نسائية غير محددة المعالم أو الهوية : هى ؛ من هى ؟ فاستخدام ضمير الغائب هنا دون عائد يطرح سؤالاً آخر . ولن يُجاب عن هذا السؤال حتى النهاية ، بل سيتكرر استخدام الضمير دون توضيح صاحبته ؛ فهل تظل هى هى أم أنها ليست هى ؟ ويتم اللقاء بين الراوى و « هى » فى جزيرة الشاى ثم يبتر فجأة إذ ينتقل النص إلى داخل قفص من أقفاص حديقة الحيوان ، حيث يلقى حيوان صغير ذو فراء أبيض (هل هو سنجاب أو قطة ؟ - لا نعلم) حتفه نتيجة لبطش اللبؤة المستلقية فى القفص به ، وحيث يسفك دمه الذى لا يتعدى نقطة واحدة يعرف الرواى أنها كل حياته . وتنتهى القصة بمشهد كابوسى غريب إلى أبعد حد ، يخرق كل قوانين القص « الواقعى » ويقبِّل الراوى « فتاة » (من هى ؟) فيتفجر الدم من شفتيها .

إذا كنا أطلنا فى تقديم هذه القصة فليس هذا من قبيل « التلخيص » ؛ فليس هذا غرضنا ، كما أننا نعلم منذ البداية أن هذه النصوص تتحدى الاختزال ؛ بمعنى أننا تركنا فى تقديمنا هذا مجموعة كبيرة من التفاصيل ، هى فى الواقع أجزاء مهمة من القصة . وليس من الممكن - بأى شكل من الأشكال - إغفال أى جزئية من هذا النص ؛ فليست هناك « حدوتة » أو « حكاية » لها بداية ووسط ونهاية . وإذا كنا قد قدمنا هذه القصة فمن باب إبراز مواضع الغموض فيها . ويأتى هذا الغموض من استقلال الأجزاء المختلفة بعضها عن بعض ، وعدم توضيح مستويات الحلم والحقيقة ، وعدم ذكر الأسماء التى تعود إليها الضمائر . ويقول إدوار الخراط صراحة :

«لست أهدف بداءة إلى وضع قصة محكمة الصنع ، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة ولحظة تنوير كما يقال ، أو قصة مسلية أو مثيرة للتفكير أو تدعو إلى موقف اجتماعى معين أو «تصور» فقط واقعا معينا ... لست أهدف إلى ذلك فقط ، بل أطمح ... إلى أن يكون فى قصتى شىء من ذلك كله ، وشىء آخر يغير ذلك ويحوله إلى مستوى آخر ... إلى هدف آخر ... هو أن يشاركنى القارىء مشاركة حميمة ...»[٣]

ويتضح من النص السابق أن إدوار الخراط يحاول دحض القالب التقليدى للقصة القصيرة ، وأن يحوِّل هذه القصة من خلال العناصر نفسها إلى شىء آخر . وإذا ركزنا على ما يسميه بلحظة «التنوير» رأيناه مؤشرا للتطور القصصى الذى نلمسه فى كل قص تقليدى ، والذى تؤدى إليه جميع تفاصيل القصة وتخدمه . أما فى قصة «نقطة دم» فنجد أن الجزئيات تمثل وحدات قائمة بذاتها إلى حد كبير ، منفصلة ، لا تؤدى وظيفة واضحة فى البناء الكلى للقصة وتأتى النهاية منفصلة ، من حيث المحور ، عن باقى القصة .

وينطبق ما قلناه عن قصة «نقطة دم» على باقى القصص . وينتج الغموض من اعتباطية التسلسل القصصى.والتساؤل الذى يتبادر إلى ذهن القارىء هو : ما علاقة هذا بالذى سبق ؟ والسؤال الذى يولده القص عامة : ثم ماذا ؟ والسؤال هنا هو : لماذا هذا بعد هذا ؟ ولا نجد إجابة شافية إذا حاولنا أن نطبق منطق بنية القص التى تسير طبقا لمسار خطى . أما هذه النصوص فلها محور آخر سنحاول توضيحه من طرح مناقشة مجموعة من القضايا العامة المتعلقة بنظم النص الشعرى ، ثم نقوم بتحليل الطريقة التى تتولد بها الدلالة فى هذه النصوص .

القضية الأولى هى قضية التناص intertextuality ؛ أى أن النص لا يمكن أن يقرأ (لايمكن أن يفهم) إلا من خلال إدخاله فى شبكة أعم من النصوص . فلا يمكن قراءة نص من هذه النصوص الخمسة مستقلا عن غيره من النصوص الأخرى المحتواة فى المجموعة ، أو التى تجاوز حدود هذا الكتاب . فالتراث الأدبى كلّ عضوى لا يتجزأ ، وليس استقلال الوحدات الصغرى سوى خدعة ، حيث إنها تستدعى غيرها من الوحدات . ربما لا تستدعى الوحدات التى تتبعها اتباعا مباشرا ؛ وهذا هو الاستدعاء السهل المباشر ، بل هناك شبكة معقدة من العلاقات تكوِّن جوهر النص الشعرى . والعلاقات السياقية المباشرة محدودة بحكم بنيتها ؛ أما العلاقات الاستبدالية فلا متناهية . ولذلك فالجزء يجاوز حدوده الضيقة ، ويرتبط بأجزاء أخرى خارج نطاقه المباشر . ويجب أن تكون القراءة فى الاختناقات حركة ذهاب وإياب فى النص ؛ حيث إن كل جزء مكمل للأجزاء الأخرى ، لا يفهم بدونها ولا تفهم بدونه ، غير أن هذه الحركة بين الجزء والكل غير محدودة بهذا النص على التعيين ، بل تجاوزه وتنفتح على النص الشعرى كله ، ومن النص الشعرى على النص الثقافى .

وقد يقول قائل إن هذا الوصف ينطبق على جميع النصوص الشعرية . فالنص الشعرى عموما غير محدود ؛ وهو يرتبط بغيره من النصوص الشعرية من خلال التقاليد والمواضعات ؛ ثم إنه مرتبط بالثقافة . ولكنا نقول هنا إن هذا النص يؤكد التناص فى بنيته نفسها ، أى أن اللغة هى التى تولده وتلعب دورا أساسيا فى تشكيله . إن هذا النص يحطم إيهام المحاكاة ليحل محلها دينامية اللغة بوصفها نشاطا إبداعيا متجددا . ولا يجوز النظر إلى النص على أنه شىء محدد[4] ، بل يجب النظر إليه على أنه نشاط وإنتاج . فالنص ليس شيئا جامدا يحتوى على دلالة واحدة يمكن التوصل إليها وكشفها من خلال عملية التأويل والتفسير ، أو على عدد من الدلالات يستطيع القارىء أن يختار من بينها ما يناسبه ، بل النص متعدد دائما . هل ينطبق هذا القول على جميع النصوص الشعرية أو على بعضها فقط ؟ نقول إن هناك فارقاً بين جماليات الفن الحديث التى تؤكد انفتاح[*] العمل الشعرى/الفنى ، والجماليات الكلاسيكية التى تعتمد على معايير وتقاليد صارمة ، وتؤكد وجود أنساق مثالية لابد أن تتبع . . ونحن لاننكر أن العمل الفنى يتسع لكوكبة من الدلالات – سواء كان العمل الفنى كلاسيكيا أو حديثا . إنه كيان حى يستجيب للقارىء فيدخله القارىء بكل مقوماته الثقافية والحضارية والنفسية ، وبكل ميوله الشخصية . ولا يمكن أن ننفى التفاعل الذى يتم بين القارىء والعمل الفنى ؛ فهذا التفاعل نفسه من المعايير التى تميز العمل الفنى . ولا ننكر أيضا أن هناك نواة أصلية فى العمل الفنى تنطلق منها كل التفسيرات والتأويلات الممكنة ؛ فالعمل الفنى متعدد وممتد فى الزمان والمكان . ولكن هل هذه الخاصية تجعل من جميع الأعمال الفنية أعمالا مفتوحة ؟ لانظن أن الأمر كذلك ؛ إذ يختلف مفهوم العمل المفتوح بشكل أكثر خصوصية عن مجرد مفاهيم تعدد الدلالة أو القابلية لتحمل عدد متناه ، أو حتى غير متنـاه من الدلالات . فإذا كان الفن – فى العصور التى يمكن أن نطلق عليها اسم الكلاسيكية – يسعى إلى اتساع الدلالة ليجاوز الفردى إلى الإنسانى ، والمحدود إلى اللامحدود ، وإذا كان الفن ينحو نحو التعبير عن السياق الكلى الاجتماعى والسياسى والثقافى والنفسى[6] ، بحيث يصبح علاقة لا تشير إلى شىء محدد فى الواقع المعيش بل تجاوزه لتشمل جميع ظواهر الواقع المعيش ، وبهذا تتسع دلالتها – نقول إذا كان الفن الكلاسيكى يفعل هذا كله ، فإننا نجد فى الفن الحديث تحولا فى موقف الفنان بإزاء عمله وبإزاء التجربة الجمالية ؛ حيث ترتكز جماليات الفن الحديث على إشراك المتلقى فى «صنع» العمل الفنى نفسه ، أى أن يصبح المتلقى مبدعا لا مجرد مستهلك «للسلعة» الفنية . وربما كان هذا هو الذى يعنيه إدوار الخراط بنوع العلاقة الحميمة التى ينشدها فى الكتابة ؛ فالعمل الفنى المفتوح يشجع أفعال الاختيار الواعى لدى المتلقى . وبناءً على ذلك يضع العملُ المتلقى فى نقطة محورية من شبكة العلاقات المتناهية التى تكوِّن العمل ، دون أن تلزمه بضرورة تنسيق العمل طبقا لمجموعة من القواعد المحددة مسبقا ، فيأتى العمل فى شكل جزئيات يستطيع المتلقى أن يشكلها أو ينسجها أو يربط بينها ، وأن يجد هو نفسه حلوله وإجاباته ، فلا يقدم له الفنان حلولا جاهزة ، أو وجبة مهضومة ، أو سبيلا ممهدا . ويقوم المنهج فى التعامل مع العمل المفتوح لا على الكشف عن الدلالة الكامنة فى العمل ، ولكن على توليد الدلالة من خلال اختيار منهج خاص ، واختيار النقاط المرجعية التى يمكن أن تعين على توليد هذه الدلالة ، واستخدام أكبر قدر من الأبعاد فى الوقت نفسه . ومن ثم يقوم هذا المنهج على حفز ملكات المتلقى الإدراكية ومضاعفتها وبسطها إلى أبعد الحدود الممكنة . وهكذا يكون العمل حقلا من الاحتمالات ، ودعوة لممارسة الاختيار .

أما القضية الثانية التى نريد أن نطرحها – بعد قضية التناص وقضية العمل المفتوح – فهى قضية الأنواع الأدبية . فقد استخدمنا مصطلح «قصة» فى أثناء حديثنا عن النصوص المحتواة فى كتاب الاختناقات ؛ غير أننا فعلنا هذا تجاوزا ؛ حيث إن هذه النصوص فى الواقع تتحدى التصنيف ، وترفض الحد الفاصل بين الأنواع الأدبية . إن هذا النص الكلى يجاوز حدود ما يمكن وصفه بالأدب «المقنن» ، ولا يمكن أن يدرك على أنه جزء من نظام هرمى ، أو جزء من تصنيف نوعى . فالذى يشكل النص – على العكس من ذلك (أو لهذا السبب بالذات) – هو قوته التخريبية[7] بالنسبة للتصنيفات القديمة ، حيث يحاول أن يضع نفسه خارج حدود الممارسة العملية . وكما يرفض هيمنة المبدع نفسه فإنه يرفض هيمنة المقاييس والمصادرات الأدبية ، ويتحرر منها بكسر قيودها ، فيكون دائما مفارقا ومناقضا . ويرفض النص ما يمكن أن يسمى بالنقاء النوعى ويعمل ضده . وإذا كان هذا النقاء لا يتحقق كاملا فى أى عمل فنى فإنه مازال يهيمن فى شكل مثال أو نسق سلطوى ، يحد من حرية المبدع . ولذا يثور المبدع عليه . ويثور نص الاختناقات على التصنيفات ويتحداها ؛ فليست هذه النصوص قصصا بالمعنى التقليدى – كما أوضحنا فى بداية المقال . وليست قصائد بالمعنى التقليدى أيضا ؛ إذ ينقصها الوزن ، وهو الشرط الأساسى لتحقق الشعر (ولكن هل الشعر مساو للوزن ؟) ، ولكنها تحتوى على بعض خصائص الشعر وسماته النوعية . من ذلك توليد الدلالة من خلال القوة المجازية للغة ، والارتباط المتوازى لجميع أجزاء النص ، ووجود العلاقات الاستبدالية والاستدعائية ، وانفتاح الدلالة وتعددها ، والقوة الإيحائية للوحدات الدالة . ولكن هذه النصوص تنطوى على محور من محاور القص ، بالرغم من استتار هذا المحور وخفائه . إن هذا المحور لا يتكشف إلا من

خلال تنقيب متأن فى مسار مجموع النصوص . وهذا المحور هو التطور الكيفى ، من نص إلى نص ، لبعض العناصر المشتركة التى تتكرر فى النصوص كلها . ويحاول النص صهر قطبين متضادين : قطب لغة الشعر ، وقطب لغة القص ؛ فلغة الشعر ترتكز على الآنى ، على اللحظة فى أكثف أشكالها ؛ أما لغة القص فترتكز على النمو والتطور ، أى على تقديم المدى الزمنى . ويولد الجمع بين هذين القطبين نوعا من النصوص هو من أعقد ما يعرف الأدب . فهذه النصوص تحاول أن تجمع بين الكينونة التى هى قوام الشعر ، والصيرورة التى هى قوام القص .

وثمة تمييز آخر قدمه باختين فى كتابه جماليات الرواية ونظريتها[8] بين لغة الشعر الواحدية التى تنغلق على ذات الشاعر ، ولغة الرواية التى تقوم على تعدد الأصوات . فهل يمكن الجمع بين الواحدية والتعددية ؟ ويبدو أن باختين يُعْلى من شأن لغة الرواية فى مقابل لغة الشعر ؛ فهو يرى أن هذه اللغة (أى لغة الشعر) تفترض وحدة اللغة الطبيعية ؛ فمهما اختلفت الخيوط الدلالية أو النبرات أو تداعيات الأفكار أو الإشارات أو التطابقات التى تنشأ من لغة الشعر فإنها جميعها لا تخدم سوى لغة واحدة ، ومنظور واحد ، ولا تخدم سياقات اجتماعية مختلفة ومتعددة . هذا بالإضافة إلى أن الرمز الشعرى (تطوير استعارة ما مثلا) يفترض بالتحديد وحدة اللغة . أما الروائى فيتبع طريقا مخالفا تماما ، حيث يحاول أن يدخل فى نصه مجموع اللغات المتاحة ، وأن يحتفظ بأصالة هذه اللغات ، عن طريق إدخال جميع مستويات اللغات المختلفة فى عمله . فالرواية نوع هجين ، فى حين أن الشعر نوع نقى متوحد . فأين لغة الاختناقات من هذا التقسيم ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة ؛ حيث إننا نشعر أن لغة الاختناقات تنحو نحو وحدة اللغة ، ولكنها فى الوقت نفسه تؤكد نشاط هذه اللغة وحركتها . ولذا يمكن القول إن لغة الاختناقات تقوم على نوع من الجدل بين الواحدية والتعددية من خلال رفض هيمنة اللغة الطبيعية بوصفها النظام السميوطيقى الوحيد القادر على التوصيل . فبالرغم من أنها تحتفظ إلى حد كبير بواحدية اللغة الطبيعية فإنها تفترض وجود أنظمة أخرى من العلاقات لا نستطيع أن نقول إنها تؤدى وظيفتها ، ولكنها تؤدى وظائف مصاحبة ومواكبة لها . وسنفصل ذلك فيما بعد .

ونود أن نطرح قضية ثالثة تتصل بتشكيل هذا النص ، وربما ارتبطت بالقضيتين السابقتين ، وهى مسألة البعد المعرفى الذى ينطوى عليه هذا النص . ولا ننوى تناول المسألة الإبستيمولوجية فى علاقتها بالعمل الفنى من الناحية الفلسفية المحض ، ولا أن نقدم موقفنا منها ، ولكن نريد أن نطرح هنا استقراءنا للفروض التى يثيرها النص حول الخبرة المعرفية فى إطار علاقة هذه الفروض بالطريقة التى ينتظم بها النص . هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر فإن النتائج التى يمكن أن نصل إليها من هذه المناقشة قد تؤيد أسلوب القراءة الذى انتهجناه فى تحليلنا للنص ؛ فكل نص ينطوى على خريطة للخطوات الإجرائية التى يجب أن يقرأ من خلالها ؛ أى أن « يعرف » من خلالها .

إن المعرفة علاقة تنشأ بين ذات عارفة وعالم قابل لأن يُعرف ؛ فالعالم - الحياة قابل لأن يعرف حتى لو كان خارج حدود الإدراك المباشر للذات المدركة . ويمكن القول إن المبدأ المشكل لعملية اختيار العالم - الحياة (كما يسميه إدوار الخراط ، وهى تسميه تطابق مصطلح « هوسرل » الفيلسوف الظواهرى) فى هذا النص هو انفتاح العالم - الحياة وعدم تحديده . هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى تأتى حركة الذات المدركة (فالذات ليست حقيقة ثابتة) فتعيد هذه الذات تشكيل خبرتها بهذا العالم - الحياة من خلال الخبرات المتجددة ؛ فكل خبرة جديدة كفيلة بأن تعيد تنظيم العلاقات السابقة القائمة بين الأشياء ، فتغير من دلالة هذه العلاقات . ويترتب على ذلك إلغاء مفهوم العلاقات التى تحكمها قوانين صارمة غير قابلة للهدم أو التحوير ؛ فالظواهر لم تعد مرتبطة الواحدة بالأخرى ارتباطا نهائيا من خلال علاقات جبرية . إن الإدراك عندئذ يكون مفتوحاً ؛ أى أننا لا ندرك فقط الأشياء التى ندركها إدراكا مباشرا ، ولكن يدخل الشىء إلى مجال الإدراك المباشر محملا بكل آفاقه ، أى بكل الجوانب التى لا تقع فى مجال الوعى ، فيتجاوز الوعى محدودية هذا المجال إلى تصور آفاق الشىء . وهنا يتم الربط بين المحدود واللامحدود فى قلب عملية الإدراك . ويكمن هذا الانفتاح فى أساس خبرتنا الإدراكية ، ويعنى أن كل ظاهرة تملك نوعا من القوة هى قدرتها على استدعاء سلسلة من التجليات الحقيقية أو المحتملة . وتكون القراءة بهذا المعنى نفسه انفتاحا من المحدود إلى اللامحدود . فالعنصر الواحد لا يقف عند محدوديته ، ولكنه يجاوزها ليستدعى حقلا لامتناهيا من الاحتمالات . وننتهى من هذا إلى القول إن طبيعة المعرفة ليست عقلية فى هذا النص ، أى مبنية على التحليل والاستنتاج ، ولكنها نوع من الكشف التلقائى الذى يأتى من تراكم المعطيات . فالمعرفة هى نقطة الالتقاء بين الذات العارفة (بكل آفاقها) والعالم - الحياة (بكل آفاقه) .

وقد آن الأوان لأن نقترح هنا قراءة للاختناقات . وعندما نقول قراءة فإننا نؤكد صيغة الإفراد والتنكير . ويعنى هذا أننا لا نستطيع أن نختزل النص نهائيا داخل احتمال واحد ، ولكننا نختار مدخلنا وأبعادنا المعرفية لكى نستشف الطريقة التى تتولد بها دلالة ما من هذا النص . ونقول إن هذه القراءة هى واحدة من بين قراءات أخرى يمكن أن تمارس ، فلا يمكن (بحكم الخط اللغوى وإمكانات التحليل) إلا أن نتعامل مع أجزاء محدودة من

النص (وهذا مرفوض.!) ، وأن نتعقب شبكة واحدة من الدلالات . ولا يفوتنا أن هذه الشبكة لا تستنفد أبعاد النص كله (فلكى تستنفد أبعاده يجب أن نعيد كتابته كما هو على التعين) . ومن ثم يجب علينا أن نحاول فى أثناء الاختزال ألا نشوهه (ألا تنطوى كل قراءة على عامل التشوية هذا ؟) . غير أن أى قراءة لابد أن تكون انتقائية ؛ وهذا لا يعنى أنها قراءة خاطئة . ونشعر أننا نستطيع أن نقول (بحذر ؟) إنه لا وجود لقراءات خاطئة وقراءات صحيحة لمثل هذه النصوص المفتوحة ؛ فلنا أن نختار بمطلق (؟) الحرية مدخلنا ، وأن نختار بلا تردد (لأن لدينا قرائن تعيننا على ذلك ، ونحن بحاجة إلى قرائن ، فلا نتمتع بحرية المبدع نفسها !) محورا ننظم حوله قراءتنا ، هو : جدلية الواحد والمتعدد ، أو - بمعنى أصح - الواحد فى المتعدد ، والمتعدد فى الواحد ؛ وهو محور أصيل فى التراث المصرى القديم والأفلاطونية - الحديثة والمسيحية . ولنبدأ بأكثر العناصر شمولا فى تشكيل النص وهو اللغة .

لغة أم لغات ؟

علمتنا السميوطيقا (علم العلامات والإشارات) أن العلامة حقيقة أساسية فى حياتنا البشرية ، وأنها تتخلل جميع نواحى خبرتنا الإنسانية . فالعلامة شىء محسوس يقوم مقام شىء غير محسوس . وتعتمد الخبرة البشرية اعتماداً كبيراً على العلامات ؛ فالعالم - الحياة لا يتكون من أشياء موجودة فى مجال الوعى يمكن إدراكها ، ولكنه يتكون أيضا من مجموعة كبيرة من العلامات ، تحل محل الأشياء الغائبة . وتحتل اللغة الطبيعية مكانة كبيرة بين أنظمة العلامات ، ولكنها ليست النظام الوحيد ؛ فهناك مجموعة كبيرة من الأنظمة غير اللغوية تحيط بالإنسان . فالأنظمة السميوطيقية (الإشارية) تجتاز جميع مستويات العالم من أصغر مكوناته (الخلية الحية) إلى أكبرها (المجرات) .

ويؤكد نص الاختناقات هذه الظاهرة . فاللغة الطبيعية ليست النظام السميوطيقى الوحيد الذى يظهر فى هذا النص . وقد يقول قائل : وكيف هذا والنص الأدبى هو أولا تشكيل لغوى ؟ والإجابة عن هذا السؤال هى أن النص يستخدم اللغة للإحالة إلى وجود هذه الأنظمة خارجه ، ثم إنه يطرح إشكاليات اللغة الطبيعية وقصورها من خلال وسائل مجازية ولغوية . فاللغة لا تستطيع أن توصل كل الخبرات البشرية ؛ وذلك لأن اللغة تجزيئية بطبيعتها ، والخبرة كلية . ولذلك يطرح النص أنظمة سميوطيقية (إشارية) لا نقول مخالفة للغة الطبيعية بل نقول مختلفة . ولنقف عند مجموعة من النصوص تطرح تصورا حول « لغات » مختلفة عن اللغة الطبيعية :

« كان على صفحة الرمال البيضاء آثار أقدام عصافير لم يمسسها أحد ، صغيرة ، واضحة ، محددة ، تتتابع فى خط واحد مقوس ، ثم تنقطع فجأة »[(9)] [٤٣]

ويبدو من هذا الوصف التشابه الواضح بين آثار أقدام العصافير على الرمال والكتابة ؛ فكلاهما ينقش على صفحة بيضاء ؛ وكلاهما صغير ، واضح ، محدد ؛ وكلاهما يتتابع فى خط واحد . هذه هى أوجه التشابه التى تقوم عليها الاستعارة : آثار أقدام العصافير = الكتابة . فكيف تكون إذن العلاقة بين آثار أقدام العصافير والكتابة ؟ هل تعنى أن هذه الآثار لغة تشبه اللغة الطبيعية ؟ فإذا كانت كذلك فإنها تحمل رسالة ، وتنقل دلالة . ولكن ما معنى الدلالة بالنسبة لعلامات اللغة الطبيعية ؟ كيف « تَعْنِى » هذه العلامات ؟ إن العلامة اللغوية تعنى من خلال علاقة تربط بين الدال (الجانب المحسوس للعلاقة : الصوت أو الخط) والمدلول (الجانب المعنوى للعلامة : المفهوم أو الفكرة التى يستحضرها الدال إلى الذهن) . وانطلاقا من هذا التقسيم فالعلامة وحدة ذات وجهين (يكونان مثل وجهى الورقة فلا ينفصلان) : وجه مادى يحمل الدلالة ، ووجه معنوى هو المفهوم/الدلالة . ولكن العلامة لا يمكن أن تفهم (بمعنى أن تُعرف العلاقة التى تربط بين الدال والمدلول) إلا من خلال عُرف تشترك فيه الجماعة التى تستخدم هذه العلامة لأغراض الاتصال . ومن ثم لا يمكن أن يقال إن العلامة تؤدى وظيفتها إلا من خلال انضوائها تحت نظام أشمل هو الشفرة ، أى العُرف الذى يحدد العلاقة بين الدال والمدلول ، فتكون العلامة الواحدة هى الحرف فى أبجدية الشفرة . وإذا عدنا إلى آثار أقدام العصافير على الرمال بالوضع الذى وصفها بها الكاتب فإنها تستدعى إلى الذهن الكتابة من حيث شكلها وانتظامها الواحد بجوار الآخر فيما يشبه الكتابة الإنسانية (كتابة من نوع غريب على المشاهد : الحروف الصينية بالنسبة لمن لا يعرف الصينية ؛ أو الهيروغليفية قبل فك شفرتها ؟) ولكنها تظل غامضة بالنسبة للمشاهد ، لأنه لا يستطيع أن يستدل على الشفرة التى يمكن أن يفك من خلالها هذه الآثار ، أى التى تمكنه من قراءة هذه العلامات واستكناه دلالتها . ويؤكد هذه الفكرة نص آخر :

« فى وسط خليج صغير ملموء بمياه شفافة ، بللورية النقاء تترقرق فيها خطوط متموجة كأنها مرسومة بقلم متحرك رقيق ».[٤٢]

ويؤكد هذا النص ثانية التشابه الذى يكون بين الخطوط التى تظهر على سطح الماء والرسوم التى يخطها قلم الإنسان . ونحن هنا فى مجال الرسوم التجريدية ، وما إذا كنا نستطيع أن نتحدث عن نظام سميوطيقى للرسم والتصوير .

ولا شك أنه فى هاتين الاستعارتين يتوازن التشابه القائم بين العلامات العُرفية (أى العلامات التى يبدعها الإنسان) والعلامات الطبيعية (أى التى تبدعها الطبيعة) . ولكن هل لنا أن نقول إن كلا من هاتين النوعيتين يشكل نظاما سميوطيقيا (إشاريا) ؟ قد يكون هذا ما يؤكده نص الاختناقات ؛ فهناك نص آخر يتعلق باللغة المنطوقة ، يقول هذا صراحة :

« وكانت تتحرك فى الطين أفراس البحر ، سوداء الجلد ، غليظة القوام ، أفواهها مفلطحة ، ولها خراطيم تتحرك كالشفاه ، وتتماس فى بحث بطىء عن لمسات كأنها قبلات . ولها أصوات كأنها لغة . وجاش قلبى بالبكاء أخيراً ، وأنهار عندما سمعت منها نبرات من كلمات خيل إلى أنى أعرفها ، كلمات من لغة قديمة عذبة ، نسيتها ولكننى كنت أعرفها » . [٦٥]

هذا النص ينتقل بنا من الكتابة (آثار أقدام العصافير على الرمال) إلى لغة الكلام الشفاهى ؛ فالأفراس تصدر أصواتا كأنها نبرات من كلمات ؛ كلمات تنتمى إلى لغة موغلة فى القدم - ربما تعود إلى فجر الإنسانية أو ما قبل ذلك - ضاعت شفرتها مع أن المستمع كان يعرفها ونسيها . ولذلك فإنه لا يستطيع فهمها ، لأن هذه الشفرة اندثرت بالرغم من بقاء اللغة نفسها . واللغة يمكن أن تستمر فى الوجود (محفورة على جدران المعابد ، أو محفوظة فى الذاكرة ؟) ، وأن يكون مفتاحها - أى شفرتها - اختفى وضاع .

وتدل هذه النصوص على قيام التشابه بين الأنظمة السميوطيقية العُرفية والأنظمة الطبيعية . فالعالم - الحياة ليس عالما صامتا ، بل هو يثبت علامات يستقبلها الإنسان ، وعلى الإنسان فك شفرتها وتفسيرها . وهذا هو أساس العلاقة الأسطورية بين الإنسان والعالم - الحياة . وتؤكد هذه النصوص وجود هذه الشبكة المعقدة من الأنظمة السميوطيقية (الإشارية) ؛ فاللغة الطبيعية التى أبدعها الإنسان لغرض الاتصال والتوصيل الجماعى ليست قناة الاتصال الوحيدة . هناك أبعاد أخرى من التواصل تربطه بالعالم - الحياة ؛ وهناك تجاوب قائم بينه وبين هذا العالم ، يجاوز حدود الحيز الاجتماعى الضيق ويستوعبه . ولاشك أن هذه النصوص التى استشهدنا بها تؤكد مفهوم وحدة الوجود ، وتؤكد أن ثمة حواراً ممكنا بين الإنسان والعالم - الحياة ، وأن هذا الحوار يمكن أن يكون تجاوبا حقيقيا بين الإنسان وما يحيط به من ظواهر ، ولا سيما الظواهر الطبيعية ؛ فالصلة بينه وبينها ليست مبتوتة ولكنها مفقودة ، وعليه أن يستعيد معرفتها ، و « ويتذكر » شفراتها الغائبة .

ويمكن إذن القول إن العالم - الحياة ينطوى على مجموعة من الأنظمة السميوطيقية ، بعضها يمكن فك شفرتها ، وبعضها مستغلق . غير أن الأنظمة غير اللغوية لها أهمية الأنظمة اللغوية نفسها بل قد تفوقها أهمية . فالنص يرفض هيمنة اللغة الطبيعية وتمركزها ، أو ما يعرف بالتمركز اللغوى logocentrism (ومن اللافت للنظر فى هذا الصدد خلو النص من الحوار المباشر) ؛ والاتصال لا يتم من خلال اللغة بالضرورة بل قد يتم من خلال أنظمة سميوطيقية (إشارية) أخرى . ولنتوقف قليلا عند نظام الإيماءات . فالإيماءة علامة ، أى أنها ظاهرة محسوسة/مرئية ، تشير إلى غرض أو شعور أو موقف ؛ وهو جانبها المعنوى . وتلعب الإيماءات دورا مهما فى تقديم الشخصية فى هذا النص ، فيقدم الكاتب الشخصيات من خلال حركاتها ، أى إيماءاتها ، أكثر مما يقدمها من خلال خطابها أو تحليل الراوى لها ، أى عن طريق اللغة ، سواء كانت لغتها هى أو لغة الراوى . ولنضرب مثالا على بث الرسالة من خلال الإيماءة :

« يدها وهى تتناول فنجان شاى صغيرة كعصفور ، ولها حياتها المتوفزة كأنها مستقلة عنها . حركتها عندما مست يدها يدى مفاجئة وحيمة تقف لها دقات قلبى ، وأحس أننى أحمل ثقلا » . [١٤]

ونجد هنا أن اليد ، وهى العضو الذى يستخدم أكثر من غيره من الأعضاء فى الإشارة (signal) ، وتصاحب الكلام الشفاهى لتأكيد المعنى ، والعضو الذى يستخدم فى أبجدية الصم والبكم - نقول إن اليد هنا تتمتع بنوع من الاستقلال الذاتى . وحركة اليد « حيمة » ، أى أنها نقلت للراوى رسالة ، وأوصلت إليه دلالة جعلته يضطرب ، وأثارت فى نفسه ما أثارت من رد فعل نفسى . وقد نفصل القول بعض الشىء حول المشهد السابق ؛ فالذى يتفحص ما يحدث فى المشهد يجد أن مستويى الكلام والإيماءة تفصلهما مفارقة تجعل من اللغة مستوى أعلى ، فيه نوع من التزييف ، فى حين يتصف المستوى الباطنى - وهو مستوى الإيماءة - بصدق أعمق .

والنظام السميوطيقى المتعلق بالإيماءة نظام مشفَّر فى الحياة البشرية . إذ تكتسب بعض الإيماءات دلالة محددة داخل الجماعات الاجتماعية المختلفة التى توظفها لأغراض الاتصال . وقد تختلف دلالة الإيماءة الواحدة من مجتمع إلى مجتمع ؛ فهز الرأس من اليمين إلى اليسار يعنى « لا » فى كثير من الثقافات ، ولكنه يعنى « نعم » فى الثقافة الهندية ؛ أى العكس تماما . وتدل المصافحة باليد على الترحيب فى بعض الثقافات ، فى حين ترفض الثقافة اليابانية اللمس باليد ، وتكتفى بالانحناءة للتعبير عن الترحيب . غير أن الإيماءة تكون غالبا علامة تتجاوز الحدود

اللغوية وتخاطب الجانب الأنثروبولوجى فى الإنسان ، أى الجانب الذى يعلو فوق الظروف الزمانية والمكانية . ويتضح هذا فى مجال العلاقات الجنسية ، وهى التى يكون فيها الاتصال عبر شفرة خاصة تعتمد على الإيماءة أكثر مما تعتمد على لغة الكلام .

« أخذت الترام المفتوح من باب الحديد إلى الجيزة . وكانت تجلس أمامى امرأة لم تتوقف عن النظر إلىّ بعينين طويلتين عميقتين ، فيهما شبق ، وخجل . وجهها أبيض مغسول كوجوه الشهيدات فى الأيقونات . . . فحاولت أن أخفى ما حدث لى . . . » [١٣]

ومن ثم يمكن أن تعد الإيماءة بمثابة الشفرة السرية التى تخلق نوعا من العلاقة الخاصة بين المرسل والمستقبل ، وتحمل معانى تكون اللغة قاصرة عن توصيلها ؛ فقد تنقل إيماءة دقيقة مجموعة كبيرة من الدلالات ، تكون أكثر امتلاء من الدوال اللغوية :

« وضحكت ضحكتها السرية المبحوحة قليلا ،
فأحنيت وجهى الممتلىء فجأة بدم الخجل ،
وجريت إلى الرمل ، ولسعتنى حرارته » [٤٢]

ويختبر هذا النص أبعاد نظام سميوطيقى آخر ، هو نظام « الموضة » أو الأزياء ، فيحتل وصف الملابس حيزا كبيرا فى النص . ولا شك أن هذا النظام يمثل جانبا مهما من مظاهر الحياة الاجتماعية . ويحكم نظام الموضة نوعية الأزياء وأماكن ارتدائها ، ويحدد المكانة الاجتماعية لكل لباس ؛ فلكل مقام لباس . ويعتمد النص القصصى اعتمادا كبيرا على وصف الملابس والأزياء لتقديم الشخصيات ؛ فلا يأتى اختيار الملابس - فى كل تفصيلاتها - اعتباطيا ، بل تكون له وظيفة نصية محددة ، هى التعبير عن نواح معينة فى الشخصية نفسها . وفى بعض الأحيان يحل هذا الوصف محل التحليل والتفصيل فى سمات الشخصية النفسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ، فيكون الزى علامة يستطيع من يشاهدها أن يستخرج منها معلومات كثيرة عمن يرتديها :

« والمقاولون والسماسرة والتجار ورجال الوكالات وشركات التصدير وخصوصا الاستيراد ، لا تخطئهم العين ، ملابسهم غالية ولكنها مازالت توحى بالجلابية الحرير والقفطان الشاهى والمعطف البلدى » [٧٧]

وختاما يؤكد هذا النص تنوع الأنظمة السميوطيقية فى الحياة البشرية ، ومنها الموغل فى القدم ، الذى يوحى بأنه الاستعارة « الجذر »[١٠] التى وُلدت كل اللغات . وهذه اللغة قد ضاعت شفرتها ولا بد من استعادتها ، حيث إنها البداية الأصيلة . والإشارة هنا تخص اللغة الأسطورية كما أسلفنا . والأسطورة هنا هى أساس معرفى جذرى ، لا يخالف التفكير العلمى ولا ينافيه . وقد يكون مفيدا أن نستشهد بنص لليفى شتراوس - وهو من تعمق فى دراسة الأسطورة - يقابل المفهوم الذى ينطوى عليه نص الاختناقات :

« لقد فقدنا بعض الأشياء ولابد أن نحاول استعادتها . غير أننى لست متأكدا من أننا نستطيع أن نستعيدها ، بسبب طبيعة العالم الذى نعيش فيه ، ونوعية التفكير العلمى الذى نضطر إلى اتباعه . أقول إذن إننى لست متأكدا من أننا نستطيع استعادة هذه الأشياء كما كانت عندما فقدناها ، ولكن نستطيع أن نستعيد وعينا بوجودها وبأهميتها . وأشعر أن العلم الحديث لا يبتعد عن هذه الأشياء ، ولكنه يحاول أن يحتويها ثانية فى حقل التفسير العلمى »[١١] .

لقد توقفنا عند اللغة الأسطورية لأهميتها فى تشكيل هذا النص . ولكن نريد أن نؤكد أن تعدد الأنظمة السميوطيقية المختلفة لا يعنى أنها مجزأة منفصلة منفصم بعضها عن بعضها ، بل تأتى متلاحمة متداخلة متشابكة يؤثر كل منها على الآخر ؛ فلا يأتى نظام ليجبّ الآخر أو يحلّ محله وينسخه ، بل تكون لكل نظام وظيفة خاصة ، تؤدى فى خصوصية ولكن لا تؤدى فى عزلة .

والعلامة ، كما عرفناها ، محسوس يدرك من خلال الحواس ؛ والبصر والسمع هما أهم الحواس التى تدرك من خلالها العلامات ؛ فتدرك الكتابة من خلال العين ، ويدرك الكلام من خلال الأذن . ولكن هل نستطيع أن نقول إن هناك علامات تدرك من خلال الشم (شفرة من الروائح والعطور) ؟ أو من خلال اللمس ؟ والإجابة عن هذا السؤال تكون بالإيجاب مع نوع من التحفظ . ألا تستدعى بعض الروائح أفكارا أو أشخاصا أو مشاعر ؟ ولكنها ليست مشفرة ؛ ومن ثم فلا تكون علامات ! وكذلك اللمس (إذا استبعدنا أبجدية المكفوفين) ؛ فتكون هذه الشفرات أقرب إلى الشفرات الخاصة - إذا صح هذا التعبير (يبدو فى هذا التعبير شىء من التناقض) ؛ فالشفرة لابد أن تكون اجتماعية ، ولكن هناك بعض الخبرات الخاصة التى تقيم علاقة بين روائح أو مذاقات معينة وخبرات نفسية معينة . ومن تجليات هذه الشفرات الخاصة حادثة مذاق الكعكة الصغيرة التى استدعت خبرات الماضى كله فى البحث عن الزمن الضائع) .

وما نريد أن نصل إليه من هذه الملاحظات هو أن الحواس كلها يمكن أن تعمل فى استقبال المعلومات . ويؤكد نص الاختناقات تلاحم الحواس فى عملية الاستقبال ، فتشارك الحواس جميعا فى إدراك العلامة الواحدة ، فلا تدرك من خلال حاسة واحدة

وتكف باقى الحواس عن العمل أو عن تأدية وظائفها فى هذه اللحظة . إننا لا نجد فصلا قاطعا بين السمع والبصر والشم والمذاق . وقد اتضح لنا هذا المزج بين استقبال الحواس للظواهر من خلال استخدام بلاغى مميز ، عُرف باسم تراسل الحواس أو تجاوب الحواس synaesthesia من الأصل اليونانى معاً = sun ومدرك من خلال الحواس = aisthanesthai . ولا نريد هنا أن نستقصى جميع الاستعارات المبنية على هذا النمط ؛ ونكتفى بذكر بعض الأمثلة :

« تتطاير هبات الرائحة الحريفة فى الحر ، تتلوى فى السخونة الزاكدة . . . » [١٠]

[الشم/البصر]

« نداءات الببغاوات الثاقبة . . . » [١٣]

[السمع/اللمس]

« خضرة الصبار الشائكة المتوحشة ، صامتة متهددة . . . » [٣٧]

[البصر/اللمس/السمع]

« الصمت المعتم الرحيب . . . » [٧٥]

[السمع/البصر]

ويُستخدم هذا التركيب البلاغى للكشف عن ظاهرة التجاوب فى الوجود[١٢] ، وينطلق من الرغبة الكامنة فى إيجاد الاستمرار فى الواقع المجزأ ، وفى توحيد الخبرة البشرية فى العالم - الحياة . فهناك جدل دائم بين التجزؤ والتكامل .

ويفرِّق يورى لوتمان بين نوعين من الثقافات : ثقافة تعد النص سلسلة من العلامات المفردة ؛ وثقافة أخرى ترى أن النص علامة واحدة . فى الثقافة الأولى تكون العلامات المفردة هى الوحدات المؤسسة الأولية للنص ؛ أما فى الثقافة الثانية فيكون النص هو الوحدة المؤسسة الأولية[١٣] . وقد تجمع الثقافة الواحدة بين النوعين . وإن دلّ هذا التمييز على شىء فإنه يدل على وجود مدخلين متغايرين فى تحليل النص بوصفه إبداعا إنسانيا ؛ فمدخل يرى أن الجزء هو الأصل ، أما الثانى فينظر إلى الكل على أنه الأصل . وهذه الملاحظات قد تنقلنا إلى مناقشة نظم النص نفسه ، والطريقة التى تتآلف فيها الأجزاء المختلفة .

التناص الخارجى والتناص الداخلى :

ونعنى بالتناص Intertextuality العلاقة التى تربط بين النصوص المختلفة . والتناص أنواع مختلفة ؛ منها الخارجى ومنها الداخلى . ونبدأ بالخارجى ، ثم ننتقل إلى الداخلى . ونعنى بالتناص الخارجى العلاقة التى تربط بين النص المفرد وغيره من النصوص (أدبية كانت أو غير أدبية ؛ لغوية كانت أو غير لغوية ؛ فإننا ندخل فى التناص علاقة الفنون بعضها ببعض) . وينظر بعض النقاد[١٤] إلى التناص نظرة ضيقة ، محاولين تقصى احتواء النص على مفردات (ولا نعنى هنا بالمفردات الكلمات المفردة ، ولكن نعنى الوحدات الصغرى أو الكبرى التى يتشكل منها النص الأدبى) من نصوص أدبية أخرى . وهذا يكون من قبيل تقصى المصادر ، أو تتبع تطور مفردات معينة فى مسار الأدب ، والكشف عن التحولات التى تطرأ عليها . ولكننا نحب أن ننظر إلى التناص نظرة أوسع ، فى محاولة لاستكناه أوجه التشابه التى تكون بين أعمال لا يحتوى بعضها على بعض ، ولكن ربما تنطوى على البنية نفسها (وهذا مفهومنا للدراسات المقارنة) ، وتكشف عن الطرق والأساليب التى من خلالها تتجلى بعض النصوص الجذور فى النصوص اللاحقة . وقد تكون هذه النصوص قد اندثرت ونسيت ، ولكن مفعولها مازال ساريا ؛ فهى نصوص غائبة ولكنها موجودة فى الوقت نفسه . وهذا لا ينفى ظاهرة وجود شواهد حرفية من نصوص داخل نصوص أخرى ؛ ولكن هذا مستوى آخر من التناصّ ، يدخل فى دراسة لحمة النص لا فى دراسة بنيته الكلية . ونحن لا نرفضه ، ولكن نعده غير كاف .

فما النص الغائب بالنسبة للاختناقات ؟

إذا تأملنا بنية الاختناقات وجدنا أن النص مجزأ ، ومقطع ، ومتناثر ، ومشتت ، وأن على القارىء أن يعيد ضم هذا الشتات وتوحيده ، ليجعل منه كلا متكاملا . وقد توحى إلينا هذه الطريقة فى الكتابة بأنها تتبع خطوات أسطورة أوزيريس . ولا نتعسف إذا نحن قلنا إن الأسطورة هى أساس الجدل بين الجزء والكل ، ومحاولة إعادة الوحدة إلى الأجزاء/الأشلاء . وهى أيضا تتضمن مفهوم الواحد الكلى المتجسد فى الجزء . وقد لوحظ أن هذه الأسطورة فيها بعض العناصر المتعلقة بالكتابة ؛ فإن الإله الذى يساعد الإلهة نوت فى إنجاب أوزيريس هو توت ؛ وهو إله الكتابة . ثم إن إيزيس تبحث عن أشلاء أوزيريس على مياه النيل فى مركب مصنوع من البردى . فهل لنا أن نستنتج أن الأسطورة هى النص الغائب وراء بنية الاختناقات ، ووراء هذا النوع من الكتابة ؟[١٥] ونحن لا ندعى أن نص الاختناقات يعيد صياغة الأسطورة ، ولكن نقول إن هناك بعض الاستعارات الجذور المدفونة فى بواطن النصوص ، التى تعطيها عمقا وبعدا لا يتوافران بدونها . أم ترى شط بنا الخيال فأوجدنا مثل هذه العلاقة بين نص الاختناقات والأسطورة ؟ ولكن ما المانع ؟ ألا يدعونا النص إلى مثل هذا الشطط والجموح ؟

وإذا كانت أسطورة أوزيريس هى النص الجذر أو النموذج المثالى الذى نلمسه فى البنية العميقة لنص الاختناقات ، فهناك مجموعة من الإشارات إلى نصوص أخرى أدبية وغير أدبية تظهر فى النص ، منها عناوين كتب (طبعة بنجوين) لمجموعة من

الشعر الإنجليزى الرومانتيكى ، وجمهورية أفلاطون (إشارات لغوية) . وتظهر إشارة إلى صور بعض الكتاب : دستويفسكى والطهطاوى وكيتس وشيكسبير (نظام سميوطيقى آخر : «الصور» ، يؤكد وجود الكتاب أنفسهم لاكتبهم فحسب) ونجد إشارة إلى نصوص سياسية(«الجبر وزاليم بوست» والأهرام) ؛ هذا بجانب صورة تروتسكى . ولكن لم نعثر على شواهد حرفية من نصوص أخرى سوى بيت الشعر الوارد فى صدر الكتاب :

إذا عصى الحلم جعلت الهوى
ربا وإن لم يك معبودا

ابن بابك

وأيضا إشارة عابرة إلى أوفليا هاملت .

ويبدو لنا من ملاحظاتنا السابقة أن التفاعل النصى هنا من نوعية خاصة ؛ فهو تفاعل فى المستويات العميقة للنص ، لا فى المستويات السطحية ؛ أى أنه تفاعل يعتمد على النسيان . ومعنى هذا أن النصوص عندما تحفظ ثم تنسى يصبح أثرها أقوى وأعمق ، فلا تظل على السطح ، بل تغوص حتى تصبح جزءاً من كيان النص نفسه . فهذا النسيان لا يكون إلغاء ونفيا ، بل يكون استيعابا وانصهاراً ، بحيث تذوب الملامح الأصلية للنص الأول ، وتصبح ، لا أقول جزءاً من النص الثانى ، ولكن سداة نسيجه .

ونود أن نتوقف هنا عند ظاهرة تكرار احتواء مجموعات إدوار الخراط الثلاث على قصته «محطة السكة الحديد» . وهذا التكرار يدرج تحت تصنيف التناص الخارجى . وتؤكد هذه الظاهرة فكرة أن الشيء يكون هو دون أى يكون هو نفسه ؛ أى أن النص الأدبى يمكن أن يكتب عددا من المرات ، وفى كل مرة يكون مختلفا . وقد ذكرنى إدوار الخراط بقصة من قصص جورج لويس بورجيس Jorge Luis Borges «بيير مينار كاتب الكيخوته»(١٦) . وتحكى هذه القصة محاولة كاتب من القرن العشرين اسمه بيير مينار كتابة رواية سيرفنتس الشهيرة دون كيخوته . كان مينار يريد أن يكتب الرواية نفسها لا رواية مشابهة ، فانتهج لنفسه منهجا يساعده على التوصل إلى أداء هذه المهمة ، فكان منهجه هو : دراسة اللغة الأسبانية ، استعادة العقيدة الكاثوليكية ، دراسة الحروب ضد العرب ، نسيان تاريخ أوروبا الحديث ؛ أى أن يصبح هو ميجيل سيرفنتس . وقد أصبح التطابق بينه وبين سيرفنتس عميقا إلى الدرجة التى جعلت كاتب القرن العشرين هذا يعيد كتابة الكيخوته كما كتبها سيرفنتس كلمة كلمة ، دون اللجوء إلى الأصل . ويختتم بورجيس قصته بهذا القول المذهل : «كان نص سيرفنتس ونص بيير مينار متطابقين لغويا كل التطابق ، ولكن الثانى كان أغنى غنى لانهائيا ، وأكثر غموضا» .

ويمكن أن نطرح هنا هذا السؤال : من أين يأتى هذا الغنى إذن؟ والجواب أنه يأتى من أن النصوص الغائبة التى تختفى وراء كتابة مينار تختلف وتزداد تعقيدا عن تلك التى تقف وراء كتابة سيرفنتس . فعندما يقرأ الراوى النص نفسه فى رواية سيرفنتس وفى رواية مينار ، يجد وراء الثانى أصداء من نيتشه ووليم جيمس وغيرهما . فإذا دلت هذه القصة على شيء فإنها تدل على أن النص الشعرى قادر على أن يمتد فى الزمان إلى الماضى الذى ينبثق منه ، وإلى المستقبل الذى يحتويه مسبقا . فالعمل الأدبى المادى يختلف عن تحققه فى الوعى . فإذا نظرنا إلى العمل الأدبى على أنه علامة فقد نقول إن الدال ثابت (الجانب المحسوس) ، ولكن المدلول متحرك (التحقق من خلال القراءة) طبقا للظروف التاريخية للمتلقى . فالعمل إذن واحد ، ولكنه متعدد . وهذه خاصية أساسية من خصائص العمل الفنى . ولا نريد أن نستطرد هنا فى مقارنة الصيغ الثلاث لقصة «محطة السكة الحديد» ؛ فليس هذا مجالها .

للتناص الداخلى أهمية أكبر - فى نظرنا - فى نظم نص الاختناقات من أهمية التناص الخارجى . ونعنى بالتناص الداخلى ارتباط الأجزاء المختلفة للنص بعضها بالبعض الآخر . ويتميز هذا الجانب من نظم الاختناقات بتعقيد بالغ . وسنحاول أن نصف آليات هذا التناص قدر استطاعتنا . وقد لمسنا نوعين من التناص الداخلى : الأول هو التكرار والتنغيم ؛ وهو أن يتكرر عنصر ، كما هو أو باختلاف بسيط ؛ أما النوع الثانى فيمكن أن نسميه بالدوال المولّدة signifiants générateurs أى أن يظهر دال فى موضع ما من النص ويتولد عنه كوكبة من الدوال الأخرى ، تتناثر فى النصوص الخمسة . وهذا التولد يتم عن طريق آليات الاستعارة أو الكناية . ومن اللافت للنظر أننا كلما تفحصنا هذا النص بدا التلاحم العضوى الخفى أقوى ، تحت هذا السطح الذى يتميز بالتجزؤ والتشتت .

ولنبدأ بعرض التكرار والتنغيم . ونكتفى بعرض نموذجين لظهور هذا النوع من التناص ؛ فالوحدة (التى قد تتكون من عنصرين أو ثلاثة عناصر) تتكرر من قصة إلى قصة ، مع بعض التحوير :

«أدخل فى الحلقة الحديدية الضخمة الملتوية القضبان» [٩]

«قضبان حديدية ، كأنها شرائط ورق ، تخترق هدد الأحجار» [٦٤]

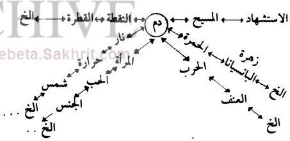
«القضبان الحديدية بينها ساقطة على الأرض ملتوية» [٧١]

«كان جلده مغطى بفرو أبيض نقى البياض» [١٧]

«ربت على كتفها الغض وكأنه مكسو بفرو أبيض» [٣٣]

(إن انتزاع هذه الشواهد من سياقها يخل بوظيفتها النصية ، ولابد من العودة إلى المواضع التى تظهر فيها هذه المفردات لفهم دلالتها ، ولكننا نسوقها هنا من باب الرصد وإظهار أسلوب التكرار والتنغيم لاغير) .

لقد وضعنا فرضية فى بداية هذه الدراسة تقول إن هذا النص لايخضع للعلاقات السياقية التى تحكم النص القصصى ، وإنه يلفظ التسلسل العِلى والتعاقبى أو الأفقى . وتكشف من التحليل أن ثمة علاقات من نوع آخر تربط بين أجزائه ، أطلقنا عليها اسم : العلاقات الاستبدالية أو الرأسية . فالنص ينتظم حول بؤر من الدلالة تشع فى كل اتجاه ، يمثلها المولِّد الدلالى . ولغرض التحليل نختار مولدا فرض نفسه علينا من خلال القراءة (أو قل من خلال القراءات) واستوقفنا ، وهو فى الحقيقة عنوان القصة الأولى «نقطة دم» . ونود أن نختبر هذا المُوَلِّد بوصفه بؤرة يتولد منها النص (أو قل بعض أجزاء من النص ؛ فقد نختار مولدا آخر ونتابعه فى اتجاهات أخرى) فيشع هذا المولد ويفرز مجموعة كبيرة من الدوال . وقد وجدنا أن هذه الدوال تندرج فى الحقل الكنائى والاستعارى للدال «دم»



فإذا تفحصنا شعب هذا الدال فى النص وجدنا أنه يجتازه من البداية إلى النهاية . لنتوقف عند الصفحتين الأوليين من القصة الأولى «نقطة دم» . وسوف نجد أن آلية التوليد تجتاز النص رأسيا من خلال النموذج التالى :

دم ⟵ نار ⟵ حرارة

ومض الحر / الأنفاس اللافحة / الصهد الجاف / الشمس / الحر / السخونة تتقد / اللهب الصغير (زهور البانسيانا) (١٧) / الصهد الجاف / الفتات الأحمر الجاف / تتقد . [٩ - ١٠]

ويخترق الدال النص رأسيا ، مع تكراره فى تنويعات مختلفة من فقرة إلى فقرة . ولكنه يخترق أيضا النص فى مجمله بانتقاله من قصة إلى قصة . وتكون هذه الحركة فى اتجاه التصعيد والمبالغة . وهذا ماكنا نعنيه فى صدر هذه الدراسة ، من أن عنصر التطور موجود فى هذا النص ولكنه خفى . فالدال الذى ظهر فى مستهل القصة الأولى فى شكل «لهب» مجازى (زهور البانسيانا) :

«أزهار الجازورينا الحمراء الدقيقة الهشة مغروسة على جانبى الطريق . ونواصى الشجر تتقد ، وسط عتمة الخضرة ، بهذا **اللهب** الصغير المتناثر ، وأحس تحت حذائى الكبير الواسع قليلا بالفتات الأحمر الجاف» [١٠]

- نقول إن هذا «اللهب» يتحول إلى حريق جامح ، يلتهم كل شىء فى الوجود . فى القصة الثالثة «أقدام العصافير على الرمل» :

«انبعثت أولى ألسنة النيران من بين الأكوام . وكان فى الهواء النقى **رائحة نفاذة حريفة** . وزحف **اللهب** بطيئا ومتوجساً وحذرا فى الأول ، ثم **تلوى** بثقة أكبر . . . . . . ثم انبثق فجأة ، فى قلب لفتى . . . ورأيت النيران تأخذ كل مجدها ، وكانت عفية ولها سطوة ، وصوتها يشقشق ، ولها **فرقعات** مسرعة ومتلاحقة . . . » [٤٩]

والذى دفعنا إلى ربط هذين النصين الواحد بالآخر ليس مجرد تكرار الدال «لهب» بمعناه المجازى فى النص الأول ، وبمعناه الحقيقى فى النص الثانى ، ولكن أيضا ظهور مجموعة من الوحدات التى كانت قد ظهرت فى الصفحة الثانية نفسها من القصة الأولى ، وهى «الرائحة الحريفة التى تتلوى» ثم «فرقعات حذاء الفتاة» التى تتحول إلى فرقعات النار التى انبثقت عنها فى قلب لفة الراوى لهفة الحب .

ولنتتبع تفريعة أخرى من المُوَلِّد الرئيسى فى النصوص المختلفة ، طبقا للنموذج التالى :

دم ⟵ حرب

تبدأ سلسلة التوليد فى القصة الأولى «نقطة دم» من مجلة الجيروزاليم بوست التى يحملها الراوى [١٢] وعلى غلافها صورة لمظاهرة فلسطينية يضربها الجنود الإنجليز ، وعنوان رئيسى عن مستعمرة جديدة لليهود فى الصحراء . ثم ينتقل النص إلى العساكر الإنجليز والأفريقيين والنيوزيلنديين ، ويصفهم الراوى بأنهم «جثث شاهقة» تصحبهم امرأة «شفتاها داميتان بصبغة فاتحة» .

يتبلور محور الحرب ، فى مشاهد من الدمار والخراب والفزع

فى القصة الثانية «قبل السقوط» (عنوان موح ؟) :

«العساكر تقف على الأبواب ، ملابسهم سوداء مهدلة ، على أكتافهم البنادق طويلة الفوهات [٣٠] . . . أعرف أن الناس من وراء هذه الحيطان القديمة كأنهم موتى ولكنهم ليسوا موتى» [٣١]

« وكانت الشرفة فى الشارع الهادىء بالليل تهتز ، ثقيلة تحت حشد من الناس يلوحون بأيديهم ، ويفتحون أفواههم ، ويهزون رؤوسهم ، دون أن أسمع لهم صوتا . . . وسقطت الشرفة على الأرض وسقط الناس . . . » [٣٢]

ويصل المحور إلى ذروته فى النص الرابع «على الحافة» ، فى الصيغة الجاهزة المألوفة «على حافة الحرب/الهاوية» . وتختتم هذه القصة بمشهد هو أقرب إلى مشاهد يوم الحشر . ويطول الاستشهاد بهذا النص الذى يمتد على ثلاث صفحات ونصف صفحة [٦٤ - ٦٧] . غير أن اللافت للنظر هو أننا نجد فيه بعض العناصر التى جاءت فى الصفحتين الأولى والثانية من القصة الأولى .

ولا نستطيع هنا بأى شكل من الأشكال أن نفك كل خيوط هذا النسيج المعقد ، ولا ينبغى لنا أن نفكها ، ولكن يجب أن نؤكد التجاوب الذى يخترق كل مستويات النص ، والذى يتذبذب فى حركة نشطة ذهابا وإيابا . إن التفصيلات يغذى بعضها البعض ؛ فالمرأة التى صحبت الجنود فى القصة الأولى هى مثال للعاهرات اللائى يمشين فى ركاب جيوش الاحتلال ، واللائى يتحولن فى قصة «على الحافة» إلى :

«طيور ضخمة . . . تعد للوجبات العامة ، مسلوخة ، منتوفة الريش ، مشدودة الجلد ، أعرف أنها حية ، ما تزال تنبض . . . لها من الخلف انحناءات مألوفة . . . ظهورها نصف الغارقة (العارية ؟) تنتهى إلى سيقان مدكوكة العضل . . . ملوية عند الركبة . . . وعندما ترتفع فى الهواء كانت أقدامها تبدو ناعمة الجلد ، وأصابعها وادعة مثيرة» . [٦٣]

ونحن هنا أمام استعارة تمثيلية ؛ فالمرأة = الطيور الضخمة (كلمة poule بالفرنسية الدارجة = العاهرة) وتؤكد هذه الاستعارة العَدْوَى التى تنتقل من عناصر الحقل الدلالى : الحرب تحوِّل النساء إلى عاهرات فيصبحن وجبات عامة .

ولا يسعنا هنا إلا أن نختتم هذا التعليق حول التناص بالوقوف عند عنوان الكتاب الذى حيرنا كثيراً حتى زل قلمنا وكتبنا اختناقات العشق والصباح بدلاً من «اختناقات» . هل زلتنا هذه موحية ؟ هل جاءت «اختناقات» تحريفاً لـ «اعتناقات» ؟ لاسيما أن «اعتناقات» تدخلنا فى قلب الجدل بين الحرب والحب :

عانق عناقاً ومعانقة : هو أن يعانق أحدهما الآخر محبةً

اعتنق/اعتناقاً : هو أن يجعل كل منهما يديه على عنق الآخر فى الحرب ونحوها .

ولاشك أن لزلتنا هذه دلالتها ؛ إذ إنها تؤكد عملية القراءة بوصفها إنتاجاً ونشاطاً ، لا مجرد استهلاك سلبى . فهل يقبل تخريجنا فى هذا المضمار ، ولا سيما أنه يستند إلى كل ما قدمناه من قرائن ، أو ربما جاء نتيجة لها ، وللتسلط الذى مارسه تحليلنا على ذهننا ؟ من يدرى ؟! فلنترك لخيالنا العنان !

بنية الشخصيات : الواحد فى المتعدد ، والمتعدد فى الواحد :

لا نستطيع أن نختم هذه الدراسة دون التعرض لبنية الشخصيات ، إذ إن الشخصية مفردة مهمة من مفردات النص القصصى ، يتجسد من خلالها كثيرٌ من المدلولات . فهى «دال» ، بمعنى أنها حامل مادى لمجموعة من الدوال ، أى المفاهيم والأفكار . هذا لا يعنى أننا نريد «رمزاً» لمصر أو غير مصر ، أو نقرر أن الراوى هو الإنسان المقهور ، إلى غير ذلك من التأويلات .

ولكن يخيل إلينا أن السؤال الواجب طرحه بدءًا هو : لماذا اختار الكاتب ضمير المتكلم «أنا» ليقدم المادة القصصية فى الاختناقات ؟ ويبدو لنا من القراءة أن السبب فى ذلك هو أهمية خوض التجربة المعرفية . وقد يؤيد فرضنا هذا ظهور فعل «عرف» مرتين فى الصفحة الأولى ، ثم تكراره عبر النصوص الخمسة ، واكتسابه نوعاً من التسلط والإلحاح العنيد فى بعض المواضع ، حتى أنه ظهر خمس مرات فى صفحة ، وثمانى مرات فى الصفحة التى قبلها ، فى صيغ وحالات مختلفة ، من ماض ومضارع ، وإثبات ونفى واستفهام :

عرفت/عرفت/ولا أعرف/وأعرف/وأعرف [٣٠]

أعرف/ولا أعرف/أعرف/وأعرف/لكنك لا تعرف

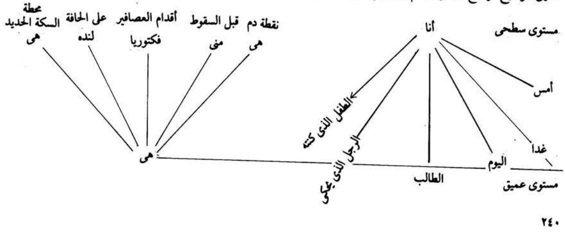
هل تعرف ؟/ولكن ماذا تعرف ؟/أنت لا تعرف [٣١]

ويظهر هذا الفعل أيضاً فى جملتين تختزلان جوهر علاقة الراوى بالعالم :

١ - «وعرفت أخيراً ، معرفة قاطعة للقلب ، أننى فى النهاية ، جزء من هذا العالم الذى ليس له أدنى أهمية» . [٣٠]

٢ - «أعرف أنه عالمى الذى ليس لى غيره» . [٥٥]

ومؤدى القول إذن أن الراوى يخوض رحلة معرفية (نذكر هنا أهمية محور الرحلة فى القصص الخمس ، وأيضاً محور السلم) . ولكن هذا لا يجيب عن السؤال : لماذا «أنا» ؟ هل كان فى وسع الكاتب أن يقدم هذه الرحلة المعرفية من خلال ضمير الغائب «هو» ؟ نشك فى ذلك ؛ فلم يكن من الممكن خلق الجدل بين الذات والموضوع من خلال وسيط هو راو خارج نطاق المادة القصصية (الراوى العالم بكل شىء مثلاً) ، فكان لا بد أن ينحصر المنظور القصصى فى داخل ذات واحدة محددة ، وألا يخرج عن نطاقها ، لكى تتحدد هذه العلاقة «الحميمة» (وما أحب هذه الكلمة إلى قلب إدوار الخراط !) والمباشرة بين الذات والموضوع . فعندما يستخدم الكاتب ضمير الغائب «هو» يتيح لنفسه الخروج عن نطاق منظور الشخصية الواحدة . أما إذا انتقى ضمير المتكلم فقد حصر نفسه داخل الضمير لا محالة . وينحو نص الاختناقات هذا المنحى ، فتنحصر المادة القصصية فى نطاق وعى الراوى . ولكن هذا لا يعنى بأى شكل من الأشكال أن المنظور ذاتى . وهذه النقطة مهمة للغاية . فكيف يحدث ذلك ؟ الراوى غير مسمى anonymous ولا نعرف عن هويّته شيئاً ؛ فلا نعرف اسمه ، أو لون شعره ، أو قامته ، أو أياً من ملامحه الخارجية . فنحن محصورون داخل وعيه ، ولكننا لا نرى هذا الوعى ، بل نرى من خلال هذا الوعى ، أى أننا نعيش العالم من خلاله ، فيقدم إلينا الراوى الخبرة المعيشة كما يدركها بلا وساطة ، حتى وساطة نفسه . ولذلك فلا فارق بين حلم وحقيقة ، أو بين ماض وحاضر ومستقبل ، أو بين الطفل والرجل ، أو بين التخيلات والوقائع ؛ فكلها تجارب معيشة . إنه عندما يحلم لا يكون الحلم حلماً بل حقيقة ؛ فلا يصبح الحلم حلماً إلا بعد الاستيقاظ والانفصام بين مستيقظ وحالم . وبذلك يحاول الكاتب أن يعبر الشقة التى تفصل بين الذات التى تَرْوِى والذات التى تُرْوَى ، أى التى تحيا ؛ إذ يجب نقل الخبرة بلا انتظام (وهناك بعض التقنيات القصصية المألوفة التى تحكم علاقة الذات التى تروى بالذات التى تفعل فى نظم النص القصصى ؛ فتدخل الأولى لتوضيح مواضع التذكر والحلم والتخييل ، فإذا انسحبت وتركت المجال فسيحا للأولى اختفت كل هذه التوجيهات) . ولذلك يؤثر الكاتب تقديم الأحاسيس الفيزيقية ؛ فهذه لا تتم من خلال وساطة ، وتمثل النموذج المثالى للخبرة المباشرة (تأكيد الروائح) . ويخلو النص من الأحكام القيمية والتحليل النفسى والاستنباط ؛ فالمهم هو الخبرة : اللقاء المباشر بين الذات العارفة والعالم - الحياة القابل للمعرفة . وتتم المعرفة بطريقة تلقائية ، هى معرفة «القلب» لا معرفة «العقل» ؛ فلا تسير فى طريق التجزئة والتحليل ، ولكنها معرفة كلية ومفاجئة وحدسية ، يلى فيها فعل - «عرف» فى الأهمية فعلُ «أحسّ» . هل هذا كله يثبت أن المنظور فى هذا النص ليس ذاتياً ؟ نقول نعم ؛ لأن الراوى يقدم العالم بكل حذافيره دون التدخل فى تقييمه ؛ فلا يسقط ذاته على العالم ؛ بل يكتفى بتقديمه كما يتجلى فى هذه الذات . فالعالم له وجوده المستقل عن الذات ؛ والمعرفة هى لقاء بين هاتين الوحدتين المستقلتين . فالذات تحتوى العالم بحذافيره ، ولكنها لا تشكله طبقاً لمقوماتها الخاصة . ولابد لكى يتم ذلك أن تكون الذات متفتحة لتقبل هذا العالم . وهذا التفتح هو «الحب» . والحب هو التقبل ، دون محاولة تشويه الآخر - أو تحريفه أو دحضه . وهذا يبدو واضحاً فى علاقة الراوى بالشخصيات الأخرى ؛ فهو لا يعطى نفسه الحق فى الإيغال فى بواطنها ، أو الحكم عليها ، أو القفز إلى النتائج ، أو فرض المصادرات ، بل يتقبلها ويحتويها . وقد يؤدى هذا الاحتواء إلى التوصل إلى الجوهر ، جوهر الموجودات . والحديث عن الجوهر يدفعنا إلى التحدث عن الواحد المتعدد فى بنية الشخصيات ، فيبدو لنا من القراءة أن جوهر ضمير المتكلم «أنا» ينطوى على هذه الجدلية فى محض بنيته اللغوية . فهذا الضمير يشير إلى الواحد ، ولكنه ملك لكل متكلم بهذه اللغة ، يستطيع أن يصوغ ذاتيته من خلاله[١٨] ، فينطوى على «نحن» عميقة . هذا من جانب ؛ ومن جانب آخر فإن هذه «الأنا» هى نسيج من ماض وحاضر ومستقبل،بكل ما ينطوى عليه من هذا الزمان الممتد من تنوع واستمرار . ويمكن تقديم نسق الشخصيات فى الاختناقات على النحو التالى :



نريد أن نؤكد من الرسم البيانى السابق أن التجليات المختلفة للمرأة فى هذا النص هى تجليات لجوهر المرأة ، حيث تأتى الصفات التى تسند إلى الشخصيات النسائية فى الاختناقات متبادلة ؛ فالوصف الذى تقدم به فكتوريا لا يختلف كثيراً عن منى والمرأة فى الترام المفتوح ، التى لها وجه كوجوه الشهيدات فى الأيقونات القبطية [١٢] . والقديسة لها وجه قريبة الراوى جيانة [١٥] ؛ ولنده هى أوفليا الفلاحة [٦٥] وتستمر السلسلة إلى ما لا نهاية ؛ فالمرأة واحدة ، والتجليات لا متناهية ، واللقاء فى النهاية يكون معها ، أى المحبوبة .

لقد استمتعنا حقا بقراءة هذا الكتاب الذى ينطوى على عنف عارم وحب حميم . ولا حاجة بنا لأن نؤكد أن العشق والصباح يختنقان فى واقعنا هذا ، وأن الكاتب يثور على هذا الاختناق ويحاول الإفلات منه أو مناهضته . ولكن الرسالة التى يبثها هذا الكتاب أخطر من أن تنحصر فى «النقد الاجتماعى» . إنها مناشدة إلى الخلق والإبداع ، وما أحوجنا إليهما . والإنسان لا يعيش بالنقد وحده ، اجتماعياً كان أو سياسياً أو غيرهما ، ولكنه يعيش بالإبداع والمشاركة ، من أجل أن تتولد لدينا فكرة أو لفتة تذكى نار العشق ونار الصباح ونوره .

هوامش

(١) إدوار الخراط ، اختناقات العشق والصباح ، القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣ .

(٢) شهادة إدوار الخراط «القصة القصيرة من خلال تجاربهم» ، فصول ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، سبتمبر سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٦٦ .

(٣) إدوار الخراط ، «مفهومى للرواية» فى الرواية العربية : واقع وآفاق ؛ بيروت ، دار بن رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣١٥ .

(٤) راجع فى هذا المجال التمييز الذى يقدمه رولان بارت بين العمل والنص :
Roland Barthes, "From Work to Text" in **Textual Strategies: Perspectives in Post — Structuralist Criticism**, ed. Josue H. Harari, London, Methuen co. Ltd., 1979, pp. 73—81.

(٥) راجع فى مناقشة خصائص العمل المفتوح تطبيقا على يوليسيس لجيمس جويس :
Umberto Eco, **L'Oeuvre Ouverte**, Paris, Ed. du Seuil, 1965.

(٦) راجع :
Jan Mukarowsky, "Can There Be a Universal Value in Art?" and "Art as a Semiotic Fact" **in Structure, Sign and Function, Trans. and ed. by J, Burbank p. Steiner, New Haven, Yale University Press, 1977, 57— 70, 82— 89.**

(٧) R. Barthes, **Ibid**

(٨) Mikhail Bakhtine "Discours Poétique et discours romanesque", in **Esthetique et Théorie du Roman**, Paris, **NRF**, 1978, pp. 99 - 121.

(٩) سنكتفى بالإشارة إلى رقم صفحات الاختناقات بين أقواس معقوفة بعد النصوص التى نستشهد بها .

(١٠) راجع مناقشة مفهوم «الاستعارة الجذر» فى :
Ernst Cassirer, **Language and Myth**, New York, Dover Publications Inc. 1953 .

(١١) Claude - Levi Strauss, **Myth & Meaning**, New York, Schocken Books, 1978.

(١٢) راجع المادة correspondances فى :
Henri Morier, **Dictionnaire de** poétique et de rhétorique, paris, PUF, 1961

(١٣) Gérard Genette, **Palimpsestes**, paris, Ed. du seuil, 1981.

(١٤) Yuri Lotman "The Semiotic Study of Culture, in **The Tell-Tale Sign: A Survey of Semiotics**, ed. The Sebeok, Lisse, The Peter Ridder Press, 1975. pp. 57 - 85.

(١٥) Jean Ricardou, "Le Dispositif Osiriaque", **Noveaux Problèmes du Roman**, paris, Ed du Seuil, 1978.

(١٦) Jorge luis Borges. "pierre Menard; Author of the Quixote" in **Labyrinths**, Middlesex, Penguin, 1964, pp. 62 - 72.

(١٧) من المؤسف أن إدوار الخراط يخلط هنا بين البينسيانا Flametree الذى يزهر زهراً أحمر والجزوارينا التى يكون زهرها أخضر اللون . وبالرغم من أننا لا نربط النص بالواقع ربطا آليا فلا وظيفة فنية لهذا الخلط على قدر علمنا .

(١٨) Emile Benveniste, Problèmes de Lingistique générale, paris, Ed. Gallimard, 1966, T. I, PP. 258 - 266.

باب الفتوح

القناع ، الحلم ، اللغة

مدحت الجيار

(١ - ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٣٢ - اكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات ، بل من أبرز كتاب المسرح فى هذا الجيل ، إذ نعده إلى جانب «ميخائيل رومان ، ألفرد فرج ، نجيب سرور» من مؤسسى حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات ، تميزت بالبحث عن تشكيل جمالى للمسرح ، أو للدراما المصرية ، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصيلة ، التى تمثلت فى مسرح السامر ، ومسرح الحكواتى ، الذى كان يحكى السير والملاحم للجماعات الشعبية ، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة .

ولأن الفترة التى شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحى ، ارتبطت باتجاه سياسى واقتصادى سمى آنذاك بالاشتراكية العربية ، فإن تحولاً اجتماعياً بدأ يدب فى بنية المجتمع المصرى كله ، وبخاصة فى البنية الثقافية ، على مستويات الفكر ، والفن ، والتكنيك . ولقد دفع هذا التحول الاجتماعى السياسى المسرحيين بصفة خاصة ، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصِّل المسرح المصرى وتدمغه بسمات مصرية ، وعربية ، هى ما أطلق عليه مسرح الستينيات .

وكان جوهر التأصيل هو تثوير مسرحنا المصرى ، والارتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية . لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تجليها الواضح فى المسرح ؛ لأنه النوع الأدبى الوحيد الذى يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعى ، وأطرافه ، وكيفية تطويره أو إصلاحه . لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينيات رصداً لطبيعة البناء الاجتماعى ، فى محاولة للكشف عن أسباب تخلفه ، لتجنبها ، والكشف عن عوامل تطوره ونموه لتغذيتها . ولم يكن جيل الستينيات وحده فى هذا الاتجاه ، بل شاركت كل الأجيال التى شهدت هذه الحقبة فى هذا البحث التأصيلى . وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم[١] ، ومحاولة يوسف إدريس[٢] بخاصة .

واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعاً أن يصوغوا مسرحاً جديداً فى مصر ، بعد أن «أصبح المسرح يمثل أمل شعبنا وطموحه ، وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية . . . لأن هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير فى هذه البلاد . وهذا أصبح كذلك لأن الجماهير تتطلع اليوم فى قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسيط ، فى اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسى ، عن قضاياها . . كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية»[٣] .

وعبارة على الراعى السابقة ، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل ، ومن شارك معه فى صياغة مسرح مصرى له طابعه الخاص ، هو الطابع الجماهيرى . وقد ارتبط التوجه الاجتماعى

بتوجه جمالى إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة . لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية ، تقنيات شعبية (السامر ، الحكواتى) ، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس التوجه ، أعنى تقنيات بريخت ، وبسكاتور ، ومسرح الأوتشرك ، مع الاستفادة من الشكل الأرسطى أيضاً . لذلك دخل مسرحيون جدد إلى عالم المسرح المصرى ، وترجمت بعض أعمال بريخت ، وتنسى وليامز ، وتشيكوف ، وجان جيرودو ، وصمويل بيكت . . . وغيرهم ، واتجه المسرحيون إلى التاريخ المصرى ، والإسلامى ، والجاهلى ، بل التاريخ الإنسانى الأسطورى . . . الخ ، يستلهمونه ويحاورونه .

ولقد صنع كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية ، وإعداد المتلقى إعداداً جديداً . وقد حظيت القرية بأهمية خاصة فى هذا السياق التاريخى والدرامى ، نظراً لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهدها القرية ، ولأن التغيرات الاجتماعية الجديدة كانت أكثر تركيزاً على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة ، ثم ليقترب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يبشروا بها .

ولقد أكّد هذا التوجه التأصيلى والتثويرى مأساة ١٩٦٧ ، التى عمقت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية ، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقى لمواجهة احتلال ، وعدو جديد . واستمر هذا الاتجاه حتى بعد اكتوبر ١٩٧٣ ، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصرى انفتاحاً خاصاً ، ونوعاً آخر من المسرحية لم يهتم بالتأصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وتزجية الفراغ .

أما محمود دياب فقد واكب بمسرحه هذه التحولات كلها ، وآثر الاتجاه التأصيلى ، وإثارة القضايا الاجتماعية والسياسية التى يمر بها الشعب العربى فى معالجاته المسرحية ، والتى اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة «أرض لا تنبت الزهور» ؛ وهى عن فترة من تاريخ الفراعنة ، أسقط عليها موقفه الأخير الذى توفى وهو ثابت عليه .

(١ - ٢)

ولد محمود دياب بالإسماعيلية فى أغسطس ١٩٣٢ ، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج منها فى ١٩٥٥ ، وعين نائباً بإدارة قضايا الحكومة ، ثم عين مستشاراً للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة ، واستمر فى هذا المنصب حتى توفى .

نال جائزة نادى القصة سنة ١٩٦١ .

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢ عن مسرحية (المعجزة) ، وهى مسرحية من فصل واحد .

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أولى مسرحياته الطويلة «البيت القديم» .

وحصل على الجائزة الأولى فى مسابقة التأليف المسرحى العربى التى نظمها المركز المصرى للمسرح مع اليونسكو فى موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته «الزوبعة» .

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه إلى الإنجليزية والفرنسية .

(١ - ٣)

تنوع إنتاج «محمود دياب» تنوعاً كبيراً ، ولكنه تمحور حول «الحكاية» ؛ أعنى أنه كان مهيأ لأن يحكى ويحاور ؛ فكتب الرواية ، والقصة القصيرة ، والمسرحية الطويلة ، والمسرحية ذات الفصل الواحد ، ثم السيناريو والإعداد الدرامى للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تليفزيونية ، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته وانطباعاته .

بدأ إنتاجه يُنشر مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته ؛ وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عاماً ، هى عمر هذا التنوع الإبداعى الضخم .

(٢) «الببليوجرافيا»

نجد «لمحمود دياب» تسع مسرحيات طويلة ، وست مسرحيات ذات فصل واحد ، وروايتين ، وثمانى عشرة قصة قصيرة ، وأربعة عشر عملاً للسينما والتلفزيون . ونظراً لاضطراب سنوات النشر ، وبعدها عن سنوات الإبداع ، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فنى ، كأن تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائى ، أو إلى مسلسل إذاعى أو تلفزيونى ، سواء فى القاهرة أو فى دمشق أو فى بغداد ، بالإضافة إلى أن محمود دياب كان ينشر النص فى اكثر من موضع ؛ فتارة يكون ضمن مجموعة ، وتارة فى دورية ثم يطبع فى كتاب. . . الخ ، لذلك سنحاول أن نبتعد عن اضطراب التواريخ ، بالرجوع إلى تاريخ الكتابة التى دونها محمود دياب نفسه فى المسودة أو فى الكتابة الأولى للنص ، حيث استطعت أن أتصل بمكتبته عن طريق أسرته (إسماعيل/هشام/هالة دياب) ، وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ .

لذلك سوف نعتمد على ترتيب أعماله فى نسقين : أولهما أن ندرج النص تحت نوعه الأدبى (الرواية/القصة/المسرحية

/السيناريو) ؛ والثانى أن نرتب أعماله أبجدياً ، ونذكر إلى جانب النص بعض الملاحظات التى تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد ، أو تاريخ النشر إذا تعذر العثور على تاريخ التأليف ، لاسيما أن هناك عددا كبيرا من أعماله لم ينشر ولم ينفذ مسرحياً أو تليفزيونياً حتى الآن . وبيان هذه الأعمال على النحو التالى ، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ ، والحرف (ن) لتاريخ النشر :

المسرحية الطويلة :

- **أرض لا تنبت الزهور** ، **(الزبّاء)** ، مجلة المسرح ، نوفمبر ١٩٧٩ .
- **البيت القديم** ، (ت ١٩٦٣) ، (ن ١٩٦٥) الكتاب الماسى .
- **باب الفتوح** (ت ١٩٧٢) ، (ن ١٩٧٤) دار الحرية ، بغداد/العراق .
- **دنيا البيانولا** (ت ١٩٧٢) وهى مخطوطة .
- **رسول من قرية تميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام** ، (ن ١٩٧٤) الثقافة الجديدة .
- **رجل طيب فى ثلاث حكايات** (ن/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠)
- **الزوبعة** (ت ١٩٦٣) (ن/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠) .
- **ليالى الحصاد** ، (ت ١٩٦٢) .
- **الهلافيت** ، (ت ١٩٦٩) .

مسرحية الفصل الواحد :

- **البيانو** (ت ١٩٦٨)
- **الضيوف** (ت ١٩٦٧)
- **الغريب** (ت ١٩٦٧)
- **الغرباء لا يشربون القهوة** (ت ١٩٦٣)
- **المعجزة** (ت ١٩٦٢)
- **موّال من مصر** (الفصل الثالث) من مسرحية موّال من مصر (ت ١٩٧٣)

الرواية :

- **أحزان مدينة (أو طفل فى الحى العربى)** (ت ١٩٧٠) ، نفذت إذاعياً مسلسلة (١٩٧١) .
- **الظلال فى الجانب الآخر** ،الكتاب الماسى ، يناير ، ١٩٦٤ .

القصة القصيرة :

- **بناقص واحد** ، (ت ١٩٧٠) ، مخطوطة .
- **بيت لأولادى** ، مخطوطة .
- **خطاب من قبلى وقصص أخرى** ، عشر قصص فى مجموعة ، الكتاب الماسى ، العدد ، ١٤ ، ١٩٦٢
- **رحلة عم مسعود** ،(ت ١٩٦٩) مخطوطة .

- **الزائدون عن الحاجة** ، (ت ١٩٧٠) مخطوطة
- **شارع الصمت (شارع الطحاوى)** ، (ن بالهلال ، مايو ، ١٩٧٧) .
- **الصيد الأخير** ، (ن بالهلال ، سبتمبر ، ١٩٧٣) .
- **عشرة أيام** ، (ت ١٩٦٢) مخطوطة .
- **هندية ورجل على حصان** ، (ت ١٩٨٠) مخطوطة .

السيناريو .

- **أحلام الفتى الغشيم** ، عن «الأب جريو» لبلزاك ، (ت ١٩٧٧) سيناريو مسلسل تلفزيونى من ثلاثين حلقة (مخطوطة) .
- **إبليس فى المدينة** ، نفذ سينمائياً (١٩٧٩) .
- **امرأة وثلاث تفاحات** ، عن «ألف ليلة وليلة» ، سباعية معدة للتلفزيون (ت ١٩٧٦) ، (مخطوطة) .
- **أيام الحب والعذاب** ، عن «مذلون مهانون» لديستويفسكى ، مسلسل تلفزيونى تحت عنوان (إلا الدمعة الحزينة) ، (١٩٨٠) .
- **دموع الملائكة** ، قصة وسيناريو وحوار ، (ت ١٩٧٩) ، (مخطوطة) .
- **رأس محموم فى طائرة سوبرسونيك** ، قصة وسيناريو فيلم سينمائى ، (ت ١٩٧٢) ، (مخطوطة) .
- **رجل أحب الله** ، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل ، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تلفزيونى ، (مخطوطة) .
- **الزائدون عن الحاجة** ، فيلم تلفزيونى ، (مخطوطة) ، (ت ١٩٧٠) .
- **(الزباء) أو (انتقام الملكة زنوبيا)** ، أو **(أرض لا تنبت الزهور)** ، حلقات تلفزيونية فى تلفزيون دمشق (١٩٧٢) .
- **سونيا والمجنون** ، (عن الجريمة والعقاب) لديستويفسكى ، سيناريو فيلم ، نفذ .

- **الشياطين**، (عن الممسوسون) لديستويفسكى، سيناريو فيلم، نفذ.
- **وداعاً للربيع**، (عن قصة أيها الربيع ترفق) لحلمى مراد، سيناريو فيلم تلفزيونى، (ت ١٩٧١)، (مخطوطة).
- **وردة على صدر امرأة**، قصة وسيناريو وحوار (ت ١٩٨٠) (مخطوطة).

هذه هى الأعمال، بالإضافة إلى بعض المقالات، والانطباعات، والمذكرات المدونة، إلى جانب مجموعة لقاءات صحفية، وحوارات صحفية ونقدية أجريت معه.

(٣)

وتعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب، سواء المسرحية الطويلة، وهى الشكل الفنى السائد فى إنتاجه المسرحى، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد؛ فخلال هذه الفترة، كان المسرح الأداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره، فى حين اتسمت الفترة اللاحقة باتجاه إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص تلفزيونياً وسينمائياً، وكانت الشاشة، وليست خشبة المسرح، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته، وتشكيل رؤيته للواقع. ويتضح من الببليوجرافيا السابقة محاولة دياب الإفادة من القصص والروايات العالمية، وبخاصة روايات دستويفسكى وبلزاك.

أما مسرحية «باب الفتوح» فهى همزة الوصل بين مرحلتين فى إنتاج محمود دياب، بين إنتاج ما قبل ١٩٧٣، وإنتاج ما بعد ١٩٧٣، على المستوى الفنى، حيث نجد ما قبلها يمثل مرحلة التجريب فى الشكل الفنى، وتمثل «باب الفتوح» تتويجاً لهذا التجريب. وبعدها نجد اتجاهاً إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية «دنيا البيانولا»، ثم «موال من مصر» (الفصل الثالث) ثم إلى المرحلة المتشائمة فى إنتاج «رسول من قرية تميرا»، و «أرض لا تنبت الزهور».

ولباب الفتوح خاصية لغوية، ودرامية، وجمالية، دفعتنا إلى اختيارها لدراسة عن مسرحية، تمثل محمود دياب، وتغطى إحدى جوانب مسرحه الذى هو فى النهاية محور من المحاور المهمة للمسرح المصرى الذى أنتجه جيل الستينيات.

(٤)
مأساة «باب الفتوح»

(٤ - ١)

مأساة «باب الفتوح» لحظة درامية مكثفة، حاول مؤلفها أن يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة، سواء على المستوى التاريخى الزمنى، بأن جعل الشخصيات المعاصرة فى حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التى استدعاها وفق مقاييس خاصة، ليقيم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضى والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامى ومعاصرة الأزمة التاريخية التى أعقبت هزيمة يونية ١٩٦٧)، أو على المستوى المكانى بأن جعل بلاد الإسلام بلداً واحداً؛ جسداً تتداعى له أعضاؤه إذا دهم بشر؛ فجمع بين الأندلس (فى غرب العالم الإسلامى) وبلاد الشام ومصر فى لحظة تاريخية واحدة، استطاع أن يربطها درامياً بذكاء، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقى لتاريخ العالم الإسلامى وجغرافيته.

ويكشف هذا عن حس تاريخى شفاف، استطاع أن ينفذ من البنية السطحية إلى البنية العميقة فى حركة مكوك محسوبة، ومنضبطة، وفى جدل صاعد وهابط بين الحاضر (الهزيمة/النصر المرتقب) والماضى (النصر المأساوى) فى الجهة المقابلة. وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعاً فى بؤرة الصراع المكثفة، التى شكلتها رؤية المؤلف الواضحة، فى عملية صناعة تبدأ من التفكير وتنتهى بمصير الشخصيات الذى هو مصير التاريخ والجغرافية الإسلاميين، فى ثنائية جمعت أطراف الصراع القديم والمعاصر فى لحظة درامية معاصرة.

وبسبب التجميع والاستدعاء، وكثرة العناصر الداخلة فى تركيب البنية، وبسبب تكثيف الرؤية التاريخية، والدرامية، والفنية، تشكلت البنية فى مستوييها العميق والسطحى كليهما، بكثافة الشعر وكثافة العناصر، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية، ابتداء من الشخصية والصراع، وانتهاء بالمصير، سنوضحها بالتفصيل الآن.

(٤ - ٢)

«القناع» تقنية أساسية فى مأساة «باب الفتوح»؛ لأنه يؤدى على مستويات عدة، عدة وظائف؛ فمن مستوى الشخصية الرئيسية «أسامة بن يعقوب»، إلى اختيار فترة تاريخية محددة، تمتد بدءاً من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبى عليهم وطردهم، وانتهاء بالهجمة الصليبية المضادة اللاحقة لاسترداد مكانتهم ثانية باحتلال القدس مرة أخرى. ثم على مستوى المكان (الأندلس، ومصر، والشام). وكل ذلك تركز فى قناع تاريخى وجغرافى، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه؛ إذ ليس القناع استدعاء للشخصية التراثية فقط؛ إنه كل ما يتستر المبدع وراءه. ومن أجل هذا يمتد القناع إلى فكرة كتاب «باب الفتوح» وما يحتويه من تعاليم

ومبـادىء . وهنا يـأخذ القنـاع بعده الـرمزى / الاستعـارى . وشخصية أسامة بن يعقوب قناع مخترع . «ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة ، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعا»(٤) . وقد أضـاف «دياب» عنـاصر أخرى ، ومن ثم يتحول النص بزمانه ، ومكانه ، وشخصياته ، وحوادثه ، إلى استعارة كبيرة ، يمثل طرفاها بعـدين مهمين ، فيمثل النص المستعار منه ، ويمثل الواقع المستعار له ، والعلاقة القائمة بين الطرفين هى الإسقاطة المضمونية التى تتوسل بالتراث التاريخى والأدبى ، من أجل غاية تعليمية فى المقام الأول ، تؤدى وظيفة اجتماعية تربوية ؛ إذ تربط فى ذهن المتلقى بين الأطراف المتباعدة عبر الزمـان وعبر المكـان . وهى أطراف لا يستـطيع المتلقى أن يـربط بين بعضهـا وبعض ، لبعد الشقـة الزمـانيـة والمكانية عنه . ولذلك ترتبط الوظيفة الاجتماعية التربوية لمأساة «باب الفتوح» بوعى جديد يحاول المبدع أن يبثه فى صياغة جديدة للواقع وللتاريخ وللإنسان فى آن واحد ، وتجعـل صوت المبـدع مختبئاً دائماً وراء موضوعية القناع ، وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس .

وتتجه هذه الغاية أو الوظيفة إلى بناء اجتماعى أكبر منها ؛ ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين : مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعى ، فهى جزء منه بالضرورة ؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر الواقع فى آن واحـد ، وإن كانت الـوظيفة هنـا نتيجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذى أنتج فيه «محمود دياب» مأساة «باب الفتوح» .

وهنا يتكشف النص ، حين نمسك بمفاتيح رموزه ، وحـين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصراً اجتماعياً أو تراثياً أو إنسانياً بشكل عام .

ويتحكم هذا المبدأ الجمالى فى عناصر «مأساة باب الفتوح» . وسيتضح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة للمبدع ، تكشف عن مـوقفه من الصـراع ، كما تكشف عن طـريقة المعـالجة ، بخاصة رسم الشخصية الرئيسيـة التى أخذت مـلامح خـاصة للغاية .

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمزج خاص بين عناصر تراثية تاريخية وأدبية ، وطرق تقديم معاصرة ، حيث نجد ملامح بطل السيرة الشعبية ، معدلةً ، تبدو ملمحاً بعد الآخر ، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحى ، منذ بداية المسرحية (ص ٢٠ إلى ص ٢٤) إلى أن ينتهى المبدع من خلق شخصية بدأت تشارك فى الحوادث ، إلى أن تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) المأساوية لخروجه مطروداً مطارداً من قبل العماد وسيف الدين .

والصفات التى وصف بها «أسامة» فى حوار ساخن بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرامى للعناصر المشكلة لأسامة بن يعقوب ؛ فبعد أن يبين الشباب والفتـاتان سمات العصر ، بسقوط فلسطين ، وانقسام القبائل العربية ، وتحول العدو إلى ذئاب تنهش ، وتحول البحر المتوسط إلى ملك للفرنجة - خـلال هذا السيـاق - يبدأ رسم البـطل (الحلم ، المخلص ، المناسب لهذه المرحلة ، والمضحى من أجلها أيضاً) . لذلك نحس منذ بدأت المجموعة تفكر (ص ٢٠) وتحدد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوى فى تدرج منطقى :

الشاب الخامس - إنه طلب عادل على ما يبـدو . . وعصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال . (ص ٢٠)

الشاب الرابع - ولكنى أكاد أشك فى أنها سيلتقيان .

الشـاب الأول - هذا ظن سـابق لأوانـه ؛ فقـد تكشـف حفرياتنا عن شىء آخر .

المجموعة - (فى لهجة تقريرية) الثائر يظهر فى عصر صلاح الدين . (ص ٢١)

ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على ألسنتهم فى تدرج منطقى أيضاً ، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو ؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبى تتطلب ذلك .

الشاب الأول - وهو عربى بالضرورة !

الشاب الثانى - وهو بالطبع شاب .

الشاب الثالث - ولابد أن يكون فارساً .

الشاب الرابع - يكفى أن تتحقق فيه مثل الفرسان .

الشاب الخامس - إنه شجاع ، ذكى ، وأمين .

الفتاة (١) - عنيد فى الحق .

الفتاة (٢) - (فى لهجة إنشائية) طويل القـامة . . عـريض المنكبين .

المجموعة - لا يكذب أبدا .

الشاب الأول - غير عاشق لذاته .

الشاب الثانى - له قلب شاعر وحسه .

الشاب الرابع - مفكر .

الشاب الثالث - فدائى عند الضرورة .

الفتاة (٢) - وهو وسيم . . .

المجوعة - وهو يعرف ما يريد .

الفتاة (١) - له ابتسامة جذابة فيها ثقة بالنفس . (ص ٢١)

الشاب الأول - ولكن وجهه لا يخلو من دلائل الاكتئاب ؛ فهو يعيش محنة أمته ، وهى بلا شك تبعث على الاكتئاب .

وهذه الملامح والصفات ، تخرج من ملامح «بطل السيرة الشعبية» ، بل هى خلاصة لأخلاقه وصفات جسده وعقله . والمبدع إذ يستدعيها فى صياغته لبطل جديد يحمل سمات العصرين (الماضى والحاضر) فإنه يضيف إلى البطل الدرامى بعداً تراثياً . ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات ، معدلاً من سمات البطل القديم ، وفق رؤ ية الحاضر لبطل هذا الزمان ، الذى يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها :

الفتاة (١) - وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويخطىء أحياناً فى التقدير .

الفتاة (٢) - ويرى أحلاماً ويحب ، بل اسمحوا لى أن أقول إنه هو أيضاً له غرائزه . (ص ٢٢) .

ويختتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمى ؛ إذ ينفى عنه الرسمية ، لأنه «بطل شعبى» أخذ ملامح الأبطال الشعبيين ليضفى فكر المبدع على شخصيته ، وليحمله مسئوليته الشعبية تجاه أحلام شعب بعثه على هواه ووفق حاجاته كما قلنا :

المجموعة - (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب ، هو اسم فتانا الثائر ، لن تجدوا له أثراً فى فهارس أو مراجع أو على جدران قلعة ، ولا فى نقش جامع أو فى ملاحم الشطار ؛ لم يكن يوماً خليفة أو أميراً فى ولاية ، أو من رجال المناصب فهو لم يحك الدسائس ؛ لم يخن ؛ لم يغدر ؛ لم يكن بوق دعاية ، أو كلب صيد لحاكم ؛ لم يبع أهل داره باختياره من أجل منصب . لذلك لم يذكر التاريخ اسمه فى الوثائق والمراجع . (ص ٢٤)

(٤ - ٣)

وتتدخل تقنيات حديثة تساعد تقنيات التراث فى رسم ملامح البطل فى مأساة باب الفتوح ، تبدأ من فكرة المجموعة عن طرق كسر الصمت لأنه («عقم وسلبية» ص ١١) ، عن طريق إعادة صنع التاريخ ، وخلق الشخصيات التى تصبح أدوات المبدع فى صنع رؤ يته الخاصة عن الماضى والحاضر فى آن واحد .

الشاب الخامس - أعنى أن نعيد صياغته ؛ نتخيله على هوانا ؛ نرد إليه ما نقص منه ، ونستعيد منه مالا نقبله ؛ بكلمة مختصرة ، نصنع الحقيقة .

وقد فرضت هذه الرؤ ية الدرامية (التاريخية) تقنيات المسرح الحديث على «محمود دياب» (ص ١٤) ، فاستخدم طريقة «بريخت» فى إقناع المتلقى بأن ما يحدث على المسرح من صنعنا ، ليقيس المتلقى على ذلك ، فيعرف أن ما يحدث فى الواقع هو من صنعنا ، وأن بأيدينا أن نخلقه أو نعيده ، ونصوغه ، ونعدله ، فى وعى ، يكسر فكرة الإيهام المسرحى الأرسطية ، ويحول المتلقى إلى مشارك فى خلق المادة وتشكيلها ، وفقاً لمطالب المتلقى ولرغبته فى المعرفة والتوصل إلى «فكرة تساعدنا . . . على أن نبلغ حالة الرضاء ، . . والانسجام النفسى»[٥] .

لذلك ترتسم الشخصية الرئيسية أمام المتلقى ووفق اختيار المجموعة المعاصرة ، ونتيجة لحوارها الدائم من أجل التخلص من الصمت أو من الكلام الزائف . وخلق الشخصية بهذه الطريقة البريختية يكسر فى المتلقى رهبة التاريخ ، وجلال شخصيات الفرسان التى تصيب الفرد بالخوف من المساس بها ، والتى تتحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسى ، تاريخ الحكام والخلفاء والسلاطين والقوّاد من ناحية ، ومن ناحية أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبياء ثم بالسير الشعبية ، على نحو ساعد على زيادة جرعة الخوف و«اللامساس» . فقد صنع التاريخ خاصة فى السير وما يشابهها «كما فهمه الشعب أو كما أراده زعماؤه أن يفهم ؛ فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبى حتى وقت قريب من أحسن أنواع المحاضرات العامة التى ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم . .»[٦]

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة ، يتوسل بها المبدع للوصول «إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها . .»[٧]

وكان مخرج «محمود دياب» من هذه القداسة مخرجاً جمالياً ، ودرامياً ، واجتماعياً فى آن واحد ؛ لأن إعادة صياغة التاريخ وشخصياته تلازمت مع رغبته فى إعادة صياغة الذات الفردة ، والذات القومية . وهذا ما جعل «أسامة بن يعقوب» يتحول «مرآة» تعكس «إنيتنا» وتاريخنا ؛ إذ ينقد المؤلف على لسان الشخصية «المعاصرة» بعض ملامح أسامة السلبية نقداً ذاتيا :

الشاب الأول - لقد خلقناه على «شاكلتنا» ، ميالاً للمهادنة ؛ وهذا عيب فينا ، كان يتحتم علينا أن نتلافاه فى أسامة .

(ص ٦٣)

الشاب الثالث - إليكم فكرتى - التى هى فكرة أسامة فى نفس الوقت - . . .

(ص ٦٢)

لذلك كانت شخصية «أسامة» أمام المتلقى دائماً حتى النهاية ، قابلة للتشكيل والتحوير والتثوير ؛ لأنه مِلك لنا ، نشكله فى كل

مرحلة من فكرنا على نحو يتلائم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية ، أو هنا مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر ؛ لأنه بطل شعبى ، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبى لا رسمى . ونلاحظ - نتيجة لهذه الرغبة - تدخل المبدع فى سير الحدث الدرامى ، حتى أنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه فى يد الشرطة ، ثم يستدعيه «ليكمل اللعبة» :

الشاب الخامس - علينا الآن أن «نسترد» أسامة من صحراء فلسطين ، ونستأنف لعبتنا . . .

(ص ٦٣)

الفتاة - فلنمض فى رحلتنا معه . .

(ص ٦٣)

وفى كل حركة يستدعى فيها أسامة يفيق المتلقى ويكسر إيهامه أو تقمص روحه . لذلك تنفصل المجموعة المعاصرة - فى وعى - عن التاريخ وحوادثه - داخل المسرحية - حينما تدرك أن صلاح الدين انتصر ، فى حين أنهم كانوا مازالوا يبحثون عن نصر . وأسامة - فى هذه اللحظة - لابد أن ينفصل عنهم - تاريخياً ودرامياً - لأنه يقرر أن نصر «صلاح الدين» (مؤقت) ، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديدة ، ندرك ذلك من خلال حوارهم ، ومن مشكلة الحاضر المعيش التى تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص ، بخاصة بين الشخصيات :

المجموعة المعاصرة - وفى «عكا» مراكب تبحر إلى شواطىء «الأندلس» .

الأصوات - هل تصحبنا ؟

أسامة - صحبتكم السلامة ، فأنا أنتظر «الصباح» .

(ص ٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء ، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة :

المجموعة المسافرة - إلى الناصرة ، هل تأتون معنا ؟

المجموعة المعاصرة -شكراً ، نحن باقون ؛ «فنحن لم ننتصر بعد» (المجموعة المسافرة تتابع طريقها) ومازلنا نبحث عن قرار .

(ص ٧٧)

والمفارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وحيد ، هو : ماذا تحقق من نصر ؟ وهذا إسقاط لمشكل الكاتب ومشكل عصره (قبيل حرب أكتوبر ١٩٧٣) .

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة المعاصرة ، مع استدعاء حوادث التاريخ ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم :

الشاب الخامس - التاريخ حقيقة ، وقد نجد فيه «المثال» وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة ، وبالقدرة على الفعل .

(ص ١٣)

وسيطرة فكرة المثال على استدعاء التاريخ والشخصيات هى ما جعل «القدس» بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتفاهمتين : أسامة (البطل المرسوم) وزياد (البطل المتعاطف) :

أسامة - ولسوف تتوثق صداقتنا فى «القدس» يازياد .

زياد - نعم ، نعم ؛ فسنلتقى فى القدس بالتأكيد .

(ص ٥٧)

أخيراً تلتقى الشخصيات كلها - خلال المسرحية فى ناحية القدس . وعلى الرغم من قيام الصراع الدرامى على محورين : أولهما صراع (العرب/الفرنجة) ؛ وثانيهما (كتاب باب الفتوح/ الواقع التاريخى) - فإن جوهر المحورين هو تحرير «الانسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق ، سواء أكان استعماراً ، أم زيفاً ومديحاً . ويحاول أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين ، أن يلقى صلاح الدين الأيوبى المختبىء فى التل نتيجة لالتفاف الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه ، وكانت خيمته محط النظر ، بل محط الآمال :

أسامة - ألتقى بصلاح الدين ، وأسلمه فكرى ليمنحه سيفه ؛ إنه الأمل الذى أشرق فى قلب اليأس بسيفه ، وفكرى ستصبح الجنة ملكاً لأمتنا فى الأرض .

(ص ٢٥)

ولكن المصير الذى انتهى إليه أسامة ، يعكس لنا مأساته ، حيث يصطدم أسامة فى نهاية المسرحية بالسادة المتحلقين حوله ، بعد قرار الرحيل :

أصوات من السادة - بعنا نفسك !

أسامة - (صارخاً) لا .

أصوات من السادة ـ بعنا كتابك !

أسامة - (صارخاً) لا .

تاجر العبيد - فسنأخذ منك نفسك بغير عوض .

(وتنفجر مجموعة السادة فى قهقهة عالية ، وتتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة . .)

(ص ١٥٥/١٥٦)

وحين يضيع أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره ، فى حين تنتقل دعوته إلى صدور محبيه . والتوازى بين «ضياع» البَطل وبقاء كتابه مختفياً محفوظاً فى صدور أصدقائه من جهة ، وعودة العدو ثانية من جهة أخرى ، يكشف عن رمزية الأحداث والشخصية ، وكونهما قناعين متوازيين مرتبطين بفكرة «المخلص» التى تغلف المسرحية كلها ، ابتداءً من خلق الشخصية وجدلها مع الآخرين ، والفكرة الإصلاحية التى تبشر بها ، إلى النهاية المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا، استدعى الكاتب ملامحه فى زمن سيطر فيه العماد الكاتب المداح ، وسيف الدين المحافظ ، ومن كان على شاكلتهما .

والحلم فى مسرحية «باب الفتوح» بمفهومه المتسع يمثل تقنية مهمة مثل القناع ؛ فالمسرحية كلها حلم واع ، يقوم به الكاتب من خلال وسائط الشخصية واللغة . وقد اتضحت قدرة الحلم على الحذف والزيادة ، والتحوير والتشويه للعناصر المتاحة للكاتب ، سواء أكانت تاريخية أم جمالية ؛ فخلال المسرحية نجد حرية المجموعة المعاصرة فى رسم أسامة بن يعقوب على شاكلة المثال الذى يحلمون به ، ونجد أن البداية الواقعية للمجموعة المعاصرة قد حتمت عليهم أن يحلموا بعالم جديد ، لكن من خلال التراث . هذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح «لويجى بيراندلو» ، كالدخول إلى حكاية من الواقع ، واستشراف المستقبل بوعى ، وكثرة الإشارات المسرحية التى تحدد معظم عناصر المشهد الدرامى .

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون ، فى تمن أن يتحول الحاضر القاسى فى أى زمان إلى واقع أفضل ، ففى الفصل الأول من باب الفتوح حلم بالقانون وبتنظيم علاقة الراعى والرعية ؛ وفى الفصل الثانى حلم العلم والتكنولوجيا ، لمحو الخرافة والسحر والثبوتية (ص ٦٢) ، بل حلم المثل العليا ضد الجوع لنفيه . وفى الفصل الثالث يزداد الحلم والتمنى حين تطبق الأحداث على أسامة وعلى كتابه .

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع ، فتحول من ضدية بين الصمت والكلام ، إلى الصراع بين الحرية والعبودية ، ثم بين أفكار أسامة وأهل المناصب ، ثم يتركز الصراع - فى النهاية - بين التجار (المساومة) وبين الحلم (المختبىء) بفعل الظروف المحيطة .

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات ؛ بمعنى أن الصراع العسكرى حتم ثنائيته الصراع الدرامى ؛ فهناك جيش للأعداء ، وجيش مدافع عن أرضه . ثم عكس الصراع العسكرى ثنائيته على «باب الفتوح» فظهر المناصرون ، والأعداء ، حتى نهاية النص .

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه الثنائية ؛ لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلاءم مع المثل الأعلى المعرفى داخله ، ومع إسقاطه المقنع على الحاضر ، على نحو جعل النص يقوم بدور معرفى وتعليمى وفنى . و«ليس بوسع الإنسان أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية للعمل الفنى ؛ ومن المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوى عليه هذه المسألة من تعقيد ، دون أن نضع فى اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع الذى يعالجه ، وطبيعة المثل الأعلى الجمالى القائم خلفه»(٩) .

وتقنية الحلم ، بما استبعته من تقنيات بريختية أو بيراندلية ، - إن صحت النسبة - استدعت أن يقدم محمود دياب عالماً مصنوعاً ، يعى المتلقى والمؤدى والكاتب صناعته ، أو كما يقول «كير إيلام» فى سياق مشابه ، إن المسرح «يمثل عالم الاحتمال ، عالم «كما لو كان» . وهذا العالم يقف متماثلاً مع عالمنا وغير متماثل فى آن واحد(١٠) . ومعنى هذا أن المتلقى مشارك حقيقى فى مسرحية «باب الفتوح» ، لأنه يقوم برسم المطابقة ، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذى يعيشه ، ليكتشف وعياً جديداً بالواقع ، إلى جانب المتعة الفنية .

(٦)

ولغة المسرحية مكثفة ، تبعد عن الترهل ، وتلتزم بالمنطقية ، والتدرج ، وتتحرك فى مستويات متعددة ، على الرغم من كونها فصحى . ونحن ندرك هذه المستويات فى تمايز لغة أشخاص عن آخرين ، وندرك تمايز لغة لحظة درامية عن أخرى ، حيث نجد لحظات انفعالية تقوم على «التعبير» ونجد لحظة هادئة تقوم على البناء المنطقى المرتب للجملة ، حين يكون الهدف هو «الإعلام» وتحليل الفكرة .

وتغلف النزعة الشعرية الرؤية العامة للغة النص ؛ فالكثافة والانفعالية وتركيز الفكرة ، أدت جميعا إلى ذلك . ومن ثم يبرز دور الصورة الشعرية كلما حزب الأمر ، وكلما استسلم البطل لذاته ، وأحس وحدته . وكذلك يظهر الرمز الشعرى المشتق من مادة الغابة ومفرداتها معلما بارزاً للغة النص ، فى حين صار كل رمز موازياً لفكرة ، أو لشخصية محدودة .

وترهف الجمل وتتوتر على لسان الشخصيات ، فتنتقل من كيفية نثرية إلى كيفية موزونة فى أحيان كثيرة ، وموقعة فى أحيان أخرى ، حتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية .

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزاوجة بين لغة القديم (العماد) والحديث (أسامة) ، على سبيل المثال ، كما نجد ، أبياتاً شعرية

قديمة لا تبعد عن نثرية «العماد» ، لانتمائهما إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة فى العصر الإسلامى الوسيط .

ولقد حاول محمود دياب - عن طريق اللغة - أن يعرض التقابل بين الفكرين والأسلوبين فى معالجة الواقع ؛ فكما يحافظ العماد المؤرخ على الأوضاع القائمة فى عصره ، ليحتفظ بمنصبه ويحتفظ الباقون بمواقعهم لدى صلاح الدين الأيوبى ، نجده يحافظ على لغة الإنشاء بما تتميز به من تكلف السجع ، والجناس ، والتقابل والتضاد .

وحين يعترض التلميذ ، مقلباً الصفحات : «لقد سودنا عدة صفحات عن الموقعة ، ولم نصل بعد إلى الجوانب الهامة منها» ، لايجدى اعتراضه شيئا .

ونقده لهذه الطريقة هو نقد لطريقة التفكير التى تدور حول الموضوع ولا تدخل فيه .

لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه ، وينضم إلى «أسامة» ، مؤمناً بالجديد ، كافراً بالتليد البالى :

زياد - فلنهمل السجع يا سيدنا ، ولنتابع الكتابة بما يوحى به الخاطر .

العماد - ليتنى أستطيع يازياد .

زياد - وما الذى يمنعنا يا سيدنا ؟

العماد - أصول الكتابة ياغلام ، . . . لو تخلينا عنها ما بقى لنا شىء نذكر به .

زياد - . . . ولكنى أكاد ألمح فى الأجيال القادمة . . . أصولاً أخرى للكتابة . . .

العماد - ولكنهم لن يروا فينا شذوذاً ؛ فنحن لن ننفصل عن أيامنا يازياد . (ص ٢٧)

والدافع إلى رفض الجديد ، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب باب الفتوح ومبادئه ، ورفض أسامة بن يعقوب ، بل هو جوهر تتبع الشرطة لأسامة ، وهو الصراع المهم فى داخل المسرحية ، بين طزاجة النظرة ، واستدعاء نظرة قديمة فى كل شىء .

فإذا خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى رحابة النظرة ، وجدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة ، وكثافة عباراته وموسيقيتها فى كتاب «باب الفتوح» ؛ فلغته تلائم وضعه العام الهادىء ، وفكره المركز :

أسامة - (للعماد) لقد جئت لمهمة أخرى لابد وأن أنجزها ، وهى أشد خطورة من أن أرفع سيفى لأقاتل ، ومهمتى عموماً ، لا تبدأ إلا من حيث ينتهى القتال .

(ص ٣٢)

والأمثلة كثيرة فى النص ، ولا داعى لتكرارها . هذا فى حين تتكثف اللغة فى كتاب «باب الفتوح» وترهف وتحمل إيقاعاً خاصاً ، يتناسب مع رغبة المبدع فى أن تصير هذه العبارات أمثالاً وحكماً تسير على ألسنة الناس ، وتديع بينهم ، عوضاً عن تلك الأمثال التى تحط من قدر الناس ، وتؤسس فكراً ماضوياً يثبت دعائم فئة على حساب الباقين (ص ٦٢) . وكما قلنا فمبادىء أسامة هى مبادىء المعاصرين ، تقال فى زمن بعيد ، والعبارات التى يقولونها تتكثف هى كذلك عندما يتحدثون جميعاً فى صوت واحد ، يوحد كلمتهم ، ويجعلها كلمة شاب واحد ، وهى كلمة أسامة أيضاً . ولو أننا وزعنا عبارات من عبارات المجموعة ومن عبارات أسامة فى باب الفتوح ، وهى العبارات التى تتكرر طوال المسرحية ، على الأسطر ، للاحظنا الحس الشعرى والإيقاع الذى يرفع الكلام فوق مستوى النثر .

ولنأخذ مثالاً من كلام المجموعة ، ونوزعه بشكل الشعر :

- نحن من العامة
أضنى الفقر أهالينا والخوف
يؤرقنا مستقبل أمتنا
لا نقنع بالصبر ، حلاً أبدياً لمشاكلها ،
نؤمن بالحد الساخن ، بالثورة .

(ص ١٠٢)

ولنأخذ مثالاً من كلمات « باب الفتوح » ونكتبها بالشكل نفسه ، ولتكن آخر ما ردد من عبارات ، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضاً :

- المركب توشك أن تغرق .
ولكى ننجيها ،
لابد . .
وأن نتخفف من بعض الأثقال
ووسيلتنا
اعتاق عبيد الأمه
لا يوجد بلد حر
إلا بشعب حر .

ثم قولهم :

لو أنا أعتقنا الناس جميعا
ومنحنا كلا منهم شبراً فى الأرض .
، أزلنا أسباب الخوف

لحجبنا الشمس . . .
بجنود يسعون إلى الموت
ليذودوا عن أشياء امتلكوها
واكتشفوا كل معانيها :
الحرية ،
شبر الأرض ،
وماء النبع ،
وقبر الجد ،
وأمل الغد .

(ص ١٥٨)

ونلاحظ أن تكثيف العبارة مقصود لهذا الغرض الجمالى الاجتماعى ، لتسهل العبارة ، وتنقل المتلقى بإيقاعها من حاله العادى إلى حال موزون إلى حد كبير ، فتحفظ العبارة لتؤدى وظيفتها فى تغيير وعى المتلقى ، وتبث أفكار الكاتب .

وتقف لغة كتاب باب الفتوح نقيضاً للغة أفعل التفضيل ، فى شعر الشعراء المادحين ، كما تقف نقيضاً لعالمهم ، مبشرة بعالم جديد ، وإن بدا حلماً على لسان أسامة بن يعقوب . لذلك كانت هذه العبارات ومثيلاتها تحمل عناصر الوعى الجديد ، فى تشكيل لغوى يخالف التشكيل اللغوى العام للمسرحية ، ويأخذ خصوصيته من خلال مقارنته بغيره من حوار الشخصيات الأخرى أو لغة التأريخ . وليست اللغة مفصولة عن الصراع أو الشخصية ؛ فكلها أدوات المسرحى ، يحاول أن يجرى الصراع بها ، ليكشف عن أشياء كامنة ، يحاول إضافتها إلى الوعى الموجود لدى المتلقى . وحين تتميز فقرات كتاب باب الفتوح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتر الموسيقى ، وترتفع على اللحظة النثرية ، تتحقق رغبة الكاتب فى أن « يؤدى إلى حدوث تغييرات بنيوية ليس فقط فى وعيهم القائم ، بل كذلك فى وعيهم الممكن الذى هو أساس الوعى الأول »[11] . ليكشف - من داخل الصراع - وعن طريق أحد وسائله ، وجوهر تشكيله ، وهو اللغة ، الفارق بين الوعى المرفوض (القديم) والوعى (المطلوب) ، وهو وعى باب الفتوح .

ولحظة تكثيف الوعى عند محمود دياب هى لحظة تكثيف اللغة . وقد اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعرية ، تساعده على بيان الفكرة ، فراح يستعير من عالم الغابة بعض مفرداته ، ومن عالم الفضاء بطيوره ومكوناته الفلكية ، ويوظفها فى إعطاء جرعة أكثر كثافة عند تصوير سلوك الشخصيات بخاصة . وقد اختار رموزاً ومفردات محدّدة ، مثل : ملك الغابة ، الذئاب ، السوس ، النسور ، الفئران ، الجرو ، الدود ، الأسد ، الكلب ، البعوض ، الضفدعة ، الثعالب ، الدجاج ، الحية ، على الترتيب . وكلها دخلت فى علاقة تشبيه أو استعارة واضحة الأركان ، محاولة أن تجمع بين السياق الدرامى والدلالة التراثية لهذه المخلوقات . وتتضح العلاقة الدرامية بين السياق وهذه المفردات فى أن كان **صلاح الدين** : الأسد ، والنسر :

العماد - الأسد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام .

(ص ٤٠)

الفتاة (١) - والنسر العبقرى يجهز خطته ، ليسدد إلى الأعداء ضرباته الأخيرة .

(ص ٦٤)

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نسوراً فى حربهم :

العماد - وهم يندفعون إلى القمة بجيادهم كالنسور ، لينزلوا الهزيمة بجيوش الفرنج مجتمعين .

(ص ٢٨)

ولذلك كان الأعداء ذئاباً وثعالب ، ليتناسب « الرمز الشعرى » مع موقع الشخصية الدرامى :

الشاب (٥) - فأما حين يستثير واقعها هذا ، فهم الذئاب المتربصة على الحدود . .

المجموعة - والشعب ما انفك يصلى ، ويدعو الله فى صلاته ، أن يولى من يصلح ، والذئاب ما زالت تنهش . .

المجموعة - ومن لم يتمكن من أخيه استعان عليه بالذئاب . والذئاب ما زالت تنهش .

(ص ١٨)

أبو الفضل - لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع ؛ لعبت معه لعبة الثعالب ، فادعت الموت ، ولن تلبث أن تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقى .

(ص ١٠٧)

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء فى نظر أبى الفضل

أبو الفضل - ياللمرأة الثعلب !

(ص ١٢٤)

والتجار ، الذين يربحون فى كل الأحوال ، حين يدخلون بين البشر فى مساومة ، هم الفئران فى تعبيرات المسرحية ؛ وهم السوس أيضاً ؛ لأنهم ينخرون جسد العلاقات الاجتماعية .

المجموعة - إن عصراً تتمزق فيه أمة عظيمة ، يجهز السوس عليها

(ص ٢٠)

الشاب (٤) - اراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد ، وتجار الكلام ، وتجار الغلال ، والحواة ، والأفاقين ، وكل ألوان السوس .

(ص ١٠١)

وتفعل الفئران فعل السوس . وإذا كان التجار هم السوس ، فالفئران هم الدخلاء والتجار أيضاً :

أبو الفضل (عن التجار) - لقد امتلأ بيتى بالفئران ، ولن يسلم من الطاعون .

(ص ١٢٤)

- فلسوف أقتل كل ما ألقاه فى البيت من فئران (إلى التجار) أسمعتم ! كل الفئران .

(ص ١٢٦)

وبعد ذلك تأتى رموز ، تتبع السوس والفئران فى الخسة وحطة الشأن ، مثل الكلب :

فيوصف أرناط (ص ٣٦) بالجرو الاجرب ، والجائع بالكلب الضال (ص٤٣) ، ويتحول الشرطة والعسس المدربون إلى كلاب صيد مدربة ، تبحث عن الفريسة :

المجموعة - كلاب الصيد متربصة على كل طريق .

اسامة - (المطارد) كلاب أحسن تدريبها لتنقض على الفريسة ، دون أن تسأل لماذا ؟

(ص ٧٣)

وتأتى صور سريعة ، تجعل العجوز ضفدعة (ص ٧٩) ، والأعداء كالبعوض (ص ٤٧) ، وأبا الفضل رأس الحية (ص ١٤٣) .

ويهمنا من هذه الرموز انقسامها إلى محورين ؛ محور الكرامة ثم محور النذالة ، مواكبة للصراع الدرامى بين المسلمين والفرنجة . ولذلك كانت مفردات الغابة أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكرى الفتاك طوال المسرحية كلها .

لكنه ابتداء من الفصل الثانى ، تظهر مفردات مهمة ، تعبر عن الرغبة فى تحقيق الحلم ، وتتحول إلى صور شعرية ورموز للمستقبل / الحلم ، الذى يكمن داخل أسامة بخاصة ، والشخصيات الأملة بعامة ، ويكون الطرد والظلم معاكساً ، أعنى ظهور صور الإشراق ، فى مواجهة الظلام :

المجموعة - سرعان ما يشرق الصباح ، وتتضح الأشياء فأكتشف هذا المكان الذى قادنى الظلام إليه .

أسامة - شكراً لكم ، فأنا باق هنا حتى الصباح .

المجموعة - فلعلى أعرف فى النور ، أى طريق أختار .

(ص ٧٤)

ويكرر :

أسامة - صحبتكم السلامة ، فأنا أنتظر الصباح .

(ص ٧٦)

عائشة - (لأبى الفضل) لن أتركك ياجدى ، سأبقى بجانبك نتحادث حتى تشرف الشمس على الشروق .

(ص ٨٢)

أسامة - بعد قليل تشرق الشمس ، ويظهر معها السلطان أمام قبة الصخرة ، ليشرف على أعمال التطهير بنفسه ، وستمتلىء الساحة قبله بالجند كما كانت حتى الفجر .

(ص ١١٣)

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أساسها الاستسلام للتداعى ، والحوار مع الذات عند أسامة أولاً ، ثم انتقلت إلى حوادث أخرى . وتتوازى أشعة الشمس بخاصة مع الجديد القادم ضد التجار والأعداء :

أبو الفضل - (للتجار) وعليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم !

* * *

واليهودية سيمون تؤقت نومها بالظلام والليل :

سيمون - حمداً لله ؛ لقد سكت . أستطيع الآن أن أنام لحين أن تسقط أشعة الشمس على السلم .

(ص ١٢٦)

وتتضام هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتصنع « دالة » إيحائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامى ، فى الوقت الذى يقوم فيه الحوار بالدور الأول فى نقل هذه العوالم الشعرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية فى وقت واحد .

ولا شك فى ان تقنيتى القناع والحلم ، فى علاقاتهما بأدوات الكاتب المسرحى ، الشخصيات ، الحوار ، الحوادث ، المادة ، الموضوع .. الخ ، عبر الصراع والتشكيلات اللغوية ، قد عكسا رؤية المبدع فى المسرحية ، تلك الرؤية التى رأت حلها ، أو حل مشكلاتها ، فى تصحيح الأوضاع ، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث ، والواقع كلاهما ، ليبرز المستقبل من خلال هذا الركام[١٢] .

مراجع البحث

(١) ينظر فى هذا قالبنا المسرحى ، المقدمة من ص ١٣ إلى الآخر . المطبعة النموذجية ، ١٩٦٧ .

(٢) ينظر فى ذلك ، الفرافير ، التقديم النظرى للمسرحية ، مكتبة غريب ، بدون تاريخ .

(٣) على الراعى ، يوسف إدريس فى المسرح ، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس « نحو مسرح عربى » - دار الوطن العربى ١٩٧٤ .

(٤) جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر ، ص ١٢٣ ، فصول ، يوليو ١٩٨١ .

(٥) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ص ١٦ ، الألف كتاب ، دار الفكر العربى ، ١٩٦٣ .

(٦) فؤاد حسنين ، قصصنا الشعبى ص٤٥ ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

(٧) على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ١٨ ، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - ليبيا - طرابلس ، ١٩٧٨ .

(٨) روبرت بروستاين ، المسرح الثورى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ص ٢٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون تاريخ .

(٩) دريموف ، مشكلات علم الجمال الحديث ، مقال المثل الأعلى ، ص ١٠ ، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٩

(١٠) كير إيلام ، سيميولوجيا المسرح والدراما ، عرض نبيلة إبراهيم ، ص ٢٤٨ ، فصول ، يونيو ١٩٨٢ .

(١١) لوسيان جولدمان ، الوعى الممكن والوعى القائم ، ترجمة محمد برادة ، ص ٧٠ ، مجلة آفاق ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٨٢ .

(١٢) اعتمدنا هنا على نص باب الفتوح ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٤ ، وقد وضعنا الإحالة فى نهاية الاقتباس تجنباً لطول الهامش .

البيان

نشر المقال في الأعداد الثلاثة التالية من :
«البيان» جـ ٧ - أول سبتمبر ١٨٩٧
«البيان» جـ ٨ - ١٦ سبتمبر ١٨٩٧
«البيان» جـ ٩ - أول أكتوبر ١٨٩٧

مقابلة

بين الشعر العربي والشعر الافرنجي

من قلم الكاتب اللوذعي نجيب افندي الحداد احد منشئ جريدة لسان العرب الغراء

الشعر هو الفنّ الذي ينقل الفكر من عالم الحسّ الى عالم الخيال والكلام الذي يصوّر ادقّ شعائر القلوب على ابدع مثال والحقيقة التي تلبس احياناً اثواب المجاز والمعنى الكبير الذي تبرزهُ الافكار في احسن قوالب الايجاز واخفى وجدانات النفس تُتمثّل للمرء فيحسبها سهلةً وهي منتهى الابداع والاعجاز بل هو الأَنّة التي تخرج من قلب الثكلان والنَغَمة التي يترنّح لترديدها الطَرُوب النشوان والشكوى التي تخفّف لوعة الشاكي ويأنس بها المحبّ الولهان بل هو الحكمة يجدها الحكيم فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ ويوازن بين اجزآئها موازنةً تحبّب ورودها على الأُذُن وتقرّب منالها من الحفظ والجمال تراهُ

العين فتحبّ ان تحفظ ذكراهُ فتبقيهِ صورةً مائلةً يراهُ بها من لم يكن قد رآهُ .
ومن نظر في تأريخ الشعوب وسيرة الامم لم يجد شعباً ولا امةً بلغت غايةً من المدنية او تأخرت درجاتٍ في الهمجية الّا كان للشعر منها نصيبٌ والنظم بين افرادها سجية يدلّ ذلك على أن الانسان شاعرٌ كما هو ناطقٌ بالطبع وأن الطبيعة تقتضي التوازُن والانتظام في عناصرها وسائر كائناتها واحوالها وما احسب الشحرور يغني والقمريّ ينوح الا ولهما من انتظام تغاريدهما طَرَب ومن وزن ألحانهما سرورٌ هو مسرّة الشعر في النفس وطيب اوزانهِ على الأُذن وخفّة تقطيعهِ على الحواس وما الغناء لولا توازن نَبراتهِ وتشابه إيقاعهِ الاصوتٌ مملٌّ لا معنى لهُ ولا تأثير فيهِ

ولقد أُولعتُ بهذا الفنّ منذ الصبى وصرفت لهُ من اوقات الفراغ برهةً طويلة قرأت فيها دواوين العرب ونظم المجيدين من شعرآئهم ثم قرأت كثيرًا من شعر الفرنسيس وشعر غيرهم منقولاً الى لغتهم كشعر اليونان والرومان والانكليز والالمان والطليان وكلهم من شعرآء الدنيا المعدودين الذين لم تُترجَم اقوالهم الى اللغة الفرنسوية الا لشهرتها وابداع ناظميها مثل هوميروس وفرجيل وتاس ودانتي وشكسبير وشيلر وامثالهم من أئمة الشعر الافرنجي الذين تُضرَب بهم الامثال ويُستشهَد باقوالهم في كل مقال . وقد سألني من لا تسَعني مخالفتهُ أن أستعين بما توصلت اليهِ من قرآءة الشعرين العربيّ والافرنجيّ على وضع مقالةٍ في هذه المجلّة الغرّآء ابيّن فيها المقابلة بينهما واتكلم عن الفرق بيننا وبين اهل الغرب في معاني الشعر وانواع ايرادهِ واذواق ناظميهِ وطرائق البيان في مآخذهِ وابراز المقاصد منهُ الى ما يتصل بذلك من قواعد نظمهِ اللفظية والمعنوية عند كلٍّ من الفريقين. وهو ولا شك مطلبٌ عسير ونيّةٌ بعيدة تقف دون غايتها سوابق الاقلام وتحسر دون ادراكها بصائر الافهام اذ ينبغي للكاتب ان يعلم لغة

كل شاعر من هؤلآء الشعرآء ويعرف منزلتهُ الشعرية في اهل لسانهِ ويكون قادرًا على الحكم في شعرهم وبيان الفرق بينهُ وبين الشعر عندنا مما يستلزم علماً كبيرًا وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات

ولكنني لست في شيء من ذلك ولا انا في هذا البحث من حيث الفصاحة اللفظية والتراكيب اللغوية بل انا اتعرض للكلام فيهِ من حيث المعاني الشعرية التي وقفتُ عليها منقولةً الى اللغة الفرنسوية عن جميع هذه اللغات واقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط اي من حيث ابراز المعاني العقلية التي تدلّ على مقدرة الشاعر ومنزلتهِ من النُبل والحكمة مع بيان شيء من قواعد الشعر في لغة الفرنسيس التي عنها انقل كل ما رأيتهُ من شعر الجميع ممثلاً فيها بتمام معانيهِ . وما أنكر أن نقل الشعر الى النثر وتصوير المعاني الشعرية في قوالب نثرية ولا سيما اذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي وُضعت فيها مما يحط قدر النظم وينزل بهِ عن رتبة البلاغة التي كان يمتاز بها في لسانهِ الاصيل ولكن الشعر الافرنجي قد يكون واحدًا تقريباً من هذا القبيل اذ اكثر اصطلاحاتهم الكلامية وضروب تعابيرهم اللفظية قلما تتفاوت في درجات البيان ووجوه الايضاح والتعبير لانها كلها ترجع الى اصل واحد هو اللغة اللاتينية التي هي امّ لغاتهم جميعاً وعنها يشتقّ اكثر الفاظهم ومسمياتهم وطرق الانشآء عندهم بحيث انك لو نقلت كتاباً من الطليانية مثلاً الى الفرنسوية لم تكد تحتاج في نقلهِ الى الزيادة على ترجمة الالفاظ باعيانها ومواضعها دون تغيير يذكر في اسلوب العبارة او تنسيق مفرداتها على الوجه النحويّ اذ النحو في كلتا اللغتين متقارب لا يكاد يتباين الا في النادر وضروب البلاغة الانشائية متشابهة لا يكاد يختلف فيها الذوق عن الذوق الا اختلافاً يسيرًا في مواضع لا تذكر وبخلاف ذلك اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية فان النقل

عنها مثل النقل اليها يستلزم تبديل العبارة كلها بجميع وضعها تقريباً وتقديم كثيرٍ من الفاظها أو تأخيرهُ وربما ادّى الامر بالناقل الى تغيير الاصل بجملتهِ الى معنى يقاربهُ لعدم اتفاق المعاني بين اللغتين وتباين اذواق اهلهما في وجوه التعبير واساليب المجاز وطرق الاستعارة مما يرجع الى مألوف كلٍّ من الفريقين في حال الحضارة وهيئة الاجتماع . ولذلك كان اكثر الاشعار الافرنجية المنقولة الى اللغة الفرنسوية لا يفقد من جمال معانيهِ الشعرية شيئاً سوى ما كان عليهِ من طلاوة النظم ورونق القالب الشعري وكان من وقف على تلك الاشعار منقولة الى هذه اللغة كانهُ وقف عليها في لغتها من حيث دقة المعاني وابتكارها ودرجة ناظمها في مقام الشاعرية وذلك لما قدمناهُ من اتفاق اكثر هذه اللغات في اصولها وقرب المشابهة بينها في بيان العواطف والوجدانات ولا سيما وان اصحابها في نظمهم انما يعولون على دقة المعاني وحقائق الافكار اكثر مما يعتمدون على رشاقة اللفظ وزخرف الاساليب اذ لغاتهم اضيق من لغتنا كثيراً وقلما تختلف انواع التعبير عندهم بالنسبة الى اختلافها واستفاضتها عندنا بحيث انهم لا يجدون لابراز المعنى صيغة او صيغتين الا وجدنا لهُ نحن عشر صيغ او اكثر نتفنن بها في ابرازهِ وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الاجادة والتقصير فيها وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات

ولا بأس قبل الدخول في هذه المقابلة التفصيلية بين اشعارنا واشعارهم ان أُورد للمطالع نبذة اجمالية عن اصل الشعر عندنا وعندهم ودرجات ارتقائهِ في سلم الكمال من حين نشأتهِ الى هذا العهد وما تقلب عليهِ من احوال المعاني وشؤونها بتقلّب الايام على اصحابهِ من الشعوب اذ هو مرآة الاخلاق وتاريخ ما كانت عليهِ الامم في مراقي تقدمها وحضارتها الى الآن . وابدأ من ذلك بما يقولهُ الافرنج عن اصل الشعر عندهم وكيفية تدرجهِ ووصولهِ اليهم على

سلسلةٍ اول حلقاتها بدء الشعر في العالم منذ عهد آبائنا الاولين وآخرها ما صار اليهِ على عهد شعرآئهم في هذا العصر نقلاً عن فيكتور هيكو اكبر شعرآء الفرنسيس واشهرهم في هذا الفن قال

ان الهيئة الاجتماعية التي تعمر الارض اليوم لم تكن هي نفسها التي كانت تعمرها من قبل بل ان المجتمع الانساني قد نشأ ودرج وشبّ كما ينشأ الواحد من افرادهِ فكان صبياً ثم صار رجلاً ثم نحن الآن نشهد شيخوختهُ الكبرى . ولقد كان قبل الاوان الذي يسميهِ المعاصرون عهد الخرافات اوانٌ اقدم منهُ يسميهِ السَلَف العهد العتيق واولى بهِ ان يسمى عهد الاولين وبهِ تحصل عندنا ثلاثة عهود للمجتمع البشري من يوم نشأتهِ الى هذا العصر . ولما كان كل مجتمع لهُ شعر بخصوصهِ يمتاز بهِ عن سواهُ فقد رأينا ان نبين هنا ما كان من المزية الشعرية لكل عهد من هذه العهود الثلاثة التي هي اطوار الحياة الاجتماعية من بدء نشوئها وهي عهد الاولين وعهد الخرافات والعهد الحاضر وهو يشمل ما كان من الاعصر الوسطى الى الآن

فلقد خُلق الانسان جديداً في العهد الاول وخُلق الشعر معهُ بالطبع اذ هو مفطورٌ عليهِ فكانت اشعارهُ الاناشيد والاغانيّ الروحية طبقاً لما كان يرى حولهُ من عجائب الله وآياتهِ ثم هو قد كان قريب العهد بصنع الله لهُ فكان شعرهُ الصلاة والابتهال وكان لعود النظم عنـدهُ ثلاثة اوتار لا يرنّ عليهِ سواها وهي الخالق والخليقة والنفس . ثم ان الارض كانت قفرًا خاليـاً ينقسم سكانها الى أُسَرٍ لا الى قبائل ويسمى حكامها آباءً لا ملوكاً وكان العيش فيها على دعة وسعة ليس فيهِ احتياز ارضٍ مخصوصة ولا شريعةٌ ولا نزاع بل هو عيشة رُعاةٍ رُحَّل هي مهد كل حضارة ومدنية ولكنها لم تكن في شيءٍ منهما على الاطلاق وكان فكر المرء فيها كحياتهِ اشبه بسحابةٍ سارية تتغير اشكالها وتختلف مجاريها باختلاف

ما يهبّ عليها من الرياح وهذا هو الانسان الاول بل الشاعر الاول ويدعى عهدهُ عهد الخليقة او عهد الاولين

ثم تدرج العالم في مراقي فطرتهِ الكمالية فاتسع نطاق العمران وامتدت حدود الاجتماع فصارت الأسرة قبيلةً وصارت القبيلة امةً وشعباً والتفّ كل هذا المجموع على قُطبٍ واحد جعلهُ مركز عمرانهِ فنشأت من ذلك الامارات والدول وقام المجتمع المدنيّ مقام القبائل الراحلة واختُطّ المصر الواسع مكان الحلة الصغيره وشُيِّد القصر الرفيع مكان الخيمة المضروبة وبني الهيكل العظيم في موضع خيمة الاجتماع وبقي اولئك الرؤوس رعاةً ولكنهم صاروا رعاة شعوب بدل القطعان واستبدلوا عصا الراعي بالصولجان . ثم ضاقت الارض بسكانها وشعوبها فصدم بعضهم بعضاً فكانت من ذلك الحروب والغارات وكان الشعر مرآةً لكل تلك الامور تنعكس عنهُ وتلمح صُوَرها فيهِ فانتقل بها من حدّ بيان الافكار الى حدّ وصف الحوادث وتصويرها فانتظم في سلكهِ تاريخ العصور والشعوب والدول وتدوين المواقع والحروب والحكايات وخرج من كل ذلك هوميروس الشاعر اليوناني المشهور وفي قصائدهِ وحدها صُوَر تلك الاعصر كلها وبيان وقائعها وحوادثها ووصف مشاهيرها وابطالها وآلهتها طبقاً لما كان عليهِ الشعر في ذلك الحين من الجمع بين الدين والدنيا وحقيقة التأريخ واوهام الخرافات

ثم دخل العالم بعد ذلك في حالٍ جديدة هي النصرانية التي درجت من مهد الشرق فكان الغرب مجتمع انوارها وهدمت مباني تلك الخرافات القديمة ووضعت اساس المدنية الصحيحة على آثارها واعلمت الانسان ان لهُ حياتين حياةً فانية وحياةً خالدة وانهُ مثل حياتهِ مؤلفٌ من عنصرين حيوان ونطق ونفس وجسد وفصلت بين النَسَم والاجسام فصلاً بعيداً ووضعت بين الخالق والمخلوق فرقاً شاسعاً فارتقى بها عقل الانسان من حال الى حال وتحولت

اخلاقهُ التي هي تِلو عقائدهِ من صيغة الى صيغة اخرى وانتقل الشعر عندهُ من دائرة الوهم الى حد الحقيقة ومن الخيال الخُرافيّ الكاذب الى المعنى الحسيّ الصحيح حتى بلغ ما هو عليهِ في هذا العصر (انتهى كلام الشاعر الفرنسوي ببعض تصرّف)

اما الشعر العربي فلم يكن في شيء من تأريخ الشعر الافرنجي في تباعد اطوارهِ وشدّة التباين في تنقلهِ من حال الى حال على ما بيّنهُ الكاتب الفرنسوي فما نقلناهُ من كلامهِ وانما هو شعرٌ منفردٌ في نفسهِ نشأ في بلاد العرب بخصوصها واجراهُ الله على ألسنة العرب وحدهم دون سواهم لم يأخذوهُ عن احدٍ متسلسلاً كما اخذ الافرنج شعرهم عن اليونان والرومان ومَن قبلهما ولم يأخذ احدٌ عنهم كما أخذ عن غيرهم بل بقي محصرًا فيهم تناولوهُ ارثًا عن الطبيعة في بداوتهم ولم يورّثوهُ احدًا من غير قبائلهم والناطقين بلسانهم وجُلّ ما كان من تقلب اطوارهِ عندهم انهُ لما انتقل الى الحضر او لما انتقلت بداوة العرب الى الحضارة المدنية لم يطرأ عليهِ سوى تغيير بزّتهِ بتنقيح بعض الفاظهِ وتخيُّر السهل المأنوس منها واطّراح الكلم الوحشيّ الذي تأباهُ رقة الحضارة وآداب اجتماعها واما ما سوى ذلك من نسق نظمهِ وديباجة معانيهِ وطرائق انشآئهِ وبيان المقاصد منهُ فانهُ لم يكد يتغير في شيء منها الا ما دعت اليهِ حالات الحضارة في بعض مصطلحاتها ومُستحدَث عاداتها بل هم لا يزالون على المجرى العربي القديم في وصف الديار والبكآء على الاطلال والتشبيب بالمحبوب وتقديم الغزَل والنسيب بين ايدي ما يقصدونهُ من الاغراض ونظم الحِكَم والامثال في اثنآء ما يعرض لهم من صنوف الكلام وربما خرجوا عن ذلك الى ما احدثتهُ عندهم الحالة الحضرية من وصف الرياض والقصور ومجالس الشراب وامثالها مما لم يكُ معروفاً في الجاهلية او كان مخصوصاً بالمترَفين منهم ممن اتفقت لهم مثل تلك الحالات.

وبالجملة فهم قوم جرى الشعر على السنتهم كاملاً فيما نرويهِ عنهم الا اذا كان قبل ذلك شيءٌ لم يبلغنا مما لم ينقلهُ لنا التاريخ ولعل اول ما نطقوا بهِ منهُ هذا النوع المعروف بالرجز وهو منزلةٌ بين الشعر والنثر يلتزمون في كل بيتٍ منهُ قافيتين فقط على نحو ما نراهُ في الشعر الافرنجي ليومنا هذا ثم تطرقوا منهُ الى سائر الاوزان يلتزمون فيها القافية الواحدة في جميع ابياتها. وكان شعرهم في اول امرهِ مقصورًا على حوادث انفسهم والابانة عما يكنّهُ الشاعر من شكوى او وجدان او حكاية واقعة غرامية او حماسيّة يبرزون المعاني الشعرية في ذلك كلهِ كما تصور لهم نفوسهم مجرّدة عن الاختلاق ودعوى غير الحقيقة وحكاية حوادث وهمية مما درج عليهِ المولدون بعد ذلك واذا خرجوا الى المدح لم يمدحوا الرجل الا بما فيهِ ولم يذكروا من حسناتهِ الا ما صدر عنهُ فعلاً كما انهم اذا رثوا مفقودًا لم يرثوهُ الا بما تفجع بهِ قلوبهم من الحزن عليهِ وبيان اخلاقهِ وصفاتهِ كما نرى ذلك في قصائدهم الجاهلية والمخضرمة كقصائد زهير في هَرِم بن سنان وقصيدة كعب في مدح الرسول واستعطافهِ وامثال ذلك فانك لا تجد هناك اختلاقًا في المدح ولا تطرفًا في الاطرآء ولا افراطًا في الثنآء الا ما جرى على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حدّ المقبول السائغ في الافهام على غير ما صار اليهِ المدح بعد ذلك من الغلوّ الزائد وكثرة التشعب في ابراز المعاني الخيالية والصور الوهمية والخروج تارةً الى المحال حيث يجعل المادح ممدوحهُ حاكمًا على الدهر ويضع في يديهِ ازمّة الاقدار ويقرّب عليهِ تناول النجوم لو ارادها ويوصل حد حكمهِ الى الشمس والبدر توسعًا في المعاني وتفننًا في ايرادها وتصويرها كأنهم لما انتقلوا من حالة البداوة الجاهلية التي هي البساطة والفطرة الى حالة الحضارة التي هي سلم الارتقآء ومدرجة التأنق في سعة العيش وترف النعمة ورأوا غير ما كانوا يألفونهُ من ابهة المُلك وزينة الحضارة

انتقلت معانيهم الشعرية ايضاً على هذا النسق تدرّجاً معهم في مراقي المدنية وجعل الشاعر يزخرف معاني شعره كما يزخرف منزلهُ ويتفنن في ابراز مقاصده كما يتفنن في طعامه ولباسه ويرتقي بها في سلم الخيال الذي هو تلو الحقيقة كما ارتقى في سلم الحضارة التي هي رديف البداوة والفطرة الى ان بلغ الشعر عندنا مبلغهُ المعروف لهذا العهد لم يتحوّل عن حقيقة اصله ونسق نظمه الّا هذا التحوّل النسبيّ

اما الفرق الفاصل بين الشعر عندنا وعندهم فعلى نوعين لفظي ومعنوي اما اللفظي فهو ما تعلق بالوزن والقافية فان وزن الشعر عندهم يتألف من الاهجية اللفظية وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المدّ سوآء كان ذلك الحرف وحدهُ او مقترناً بحرف صحيح ويسمّون هذه الاهجية في اصطلاحهم الشعريّ « أقداماً » وبها تنقسم ابحر الشعر عندهم على حسب اعدادها في البيت فيكون اطولها ما تركب من اثني عشر هجآء وهو ما يسمونهُ الوزن الاسكندري نسبةً الى الاسكندر واقصرها ما تركب من هجآء واحد فقط بحيث يسوغ للشاعر عندهم ان ينظم القطعة يكون اوّل ابياتها اثني عشر هجآء ثم ينزل فيها بالتدريج الى ان يختمها بهجآء واحد على ما يشبه بعض التواشيح الغنائية عندنا تقريباً . ولكن اكثر الاوزان شيوعاً بينهم هو الوزن الاسكندري ومنهُ اكثر قصائدهم ورواياتهم ولكن يُشترط في البيت الذي يكون من هذا الوزن ان ينتهي كل شطرٍ منهُ عند الهجآء السادس بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطه الى شطرين بخلاف الشعر العربي الذي يجوز وصل الشطرين منهُ بكلمة واحدة وهو المعروف عندنا بالمدوَّر . ولكنهم يخالفون العرب في هذا القيد بانهم يصلون بين البيت الاول والثاني في المعنى واللفظ جميعاً بان يجعلوا الفاعل قافيةً للبيت ويضعوا مفعولهُ في اول البيت التالي بحيث يضطر القارئ لهُ ان لا يقف عند القافية بل يصلها بما بعدها في الالقآء وهو المذهب الذي انشأهُ فيكتور هيكو

اخيرًا وعليهِ اكثر شعرآئهم اليوم وبخلاف ذلك العرب فان هذا يُعدّ عندهم من العيوب ولا يتسامحون بوقوع شيء منهُ في اشعارهم ولو وقع في كلام الفحل شعرآئهم كالنابغة الذبياني حيث يقول

وهم وردوا الجفار على تميمٍ وهم اصحاب يوم عكاظ اني
شهدت لهم مواقف صادقاتٍ شهدنَ لهم بصدق الود مني

ولا يخفى ان اقامة الوزن في الشعر الافرنجي على عدد الاهجية مما يسهّل نظمهُ كثيرًا ويبيح للشاعر ان يقدّم ويؤخر في الفاظ البيت ما شآء ويضع في اثنآئهِ اللفظة التي يريدها ولا يختل معهُ الوزن عكس الشعر العربي الذي يعتمد وزنهُ على التفاعيل من الاسباب والاوتاد فان تقديم الحرف الواحد او تأخيرهُ فيهِ قد يؤدي الى اختلال الوزن بجملتهِ او ينقل البيت من بحرٍ الى بحرٍ آخر كما هو معروف عند ارباب هذا الفن

ومما تخالف الافرنج فيهِ مخالفةً لفظية مسألة القافية فانها عندهم لا تلزم الشاعر في اكثر من بيتين ولذلك كان شعرهم اشبه بالاراجيز عندنا على ما قدمناهُ قريبًا ولكن لهم فيها قيدًا آخر لا وجود لهُ عندنا وهو انهم يقسمون القوافي الى مؤنثة ومذكرة ويقتضون ان تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة فمذكرة على التوالي بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكرة او مؤنثة ويريدون بالقافية المؤنثة ما كانت مختومة بحرف علة وبالمذكرة ما كانت مختومة بحرف صحيح فهم ابدًا يعاقبون بين هذه القوافي الى ختام القصيدة

وانما جعلوا ابيات شعرهم على قوافٍ متعددة لان لغتهم ضيّقة قليلة الالفاظ لا تتسع لالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة على خلاف الشعر العربي الذي لهُ من اتساع لغتهِ واستفاضة الفاظها اكبر نصير واوفى مدد على تعدد قوافيهِ والتزام الحرف الواحد فيها . ومن الغريب انهم مع توسعهم في القافية

بكثرة تغييرها وعدم التزامها وجواز تكرارها نجدهم اكثر الناس شكوى من صعوبتها وقلة الظفر بالمحكم المتين منها حتى ان فولتير نفسهُ وهو من اكبر شعرآئهم كان يتظلَّم منها ويسمّيهـا النير الثقيل والظالم الشديد وان شاعرهم بوالو لما امتدح موليير الشاعر الروآئي الشهير قال لهُ « علمني يا موليير اين تجد القافية » . وما ننكر ان شعرآء العرب يفتخرون بالقافية في شعرهم ويتباهون بالوقوع على المحكم منها ويمدحون شاعرهم بان القوافي تنقاد لهُ وانهُ يضعها في اماكنها ولكن شتان بين من يفخر بالقافية وهو يلتزمها في كل ابيات قصيدتهِ وبين من يفخر بها ويعدّها نيرًا ثقيلاً وهو لا يلتزمها الاّ في كل بيتين من ابياتهِ

ثم ان عندهم خلا ذلك نوعاً من الشعر يسمونهُ « الشعر الابيض » وهو الذي لا يلتزمون فيهِ قافيةً بل يرسلونهُ ارسالاً ولا يتقيدون فيهِ بغير الوزن واكثر شيوع هذا النوع عند الانكليز وعليهِ اغلب منظومات شاعرهم شكسبير اخذًا عن الشعر اللاتيني القديم . ومن اصطلاحهم في النظم انهم يخالفون بين ابيات القصيدة في قوافيها بان يفرقوا بين كل بيتين من قافيةٍ واحدة ببيتين آخرين من قافيةٍ اخرى على ما يشبه نسق الموشحات الاندلسية عندنا الاّ انهم توسعوا في المقارنة بين الاوزان توسعاً زائدًا حتى صاروا ينظمون المقطوع الواحد من الشعر على عدة اوزان مختلفة لا ينطبق مجموعها على الذوق السماعي اذ بينا الاذن تسمع وزنًا في بيتٍ اذا بها قد انتقلت فجأةً الى وزن آخر ومنهُ الى غيرهِ دون ان تستقرَّ على وزنٍ معلوم وهو مما لا يوجد عندنا الاّ في بعض الموشحات المهجورة التي لم يعد احد ينسج على منوالها في هذه الايام

هذا مجمل ما باين الافرنج فيهِ من حيث اصطلاح الشعر اللفظيّ ومقتضيات قواعدهِ واوضاعهِ واما من الجهة المعنوية فاول ما يخالفوننا فيهِ انهم يلتزمون الحقائق في نظمهم التزاماً شديدًا ويبعدون عن المبالغة والاطرآء بعدًا

شاسعاً فلا تكاد تجد لهم غلوًّا ولا اغراقاً ولا تشبيهاً بعيدًا ولا استعارةً خفيَّةً ولا خروجاً عن حد الجائز المقبول من المعاني الشعرية في جميع وجوهها ومقاصدها فهم من هذا القبيل اشبه بالعرب في جاهليتهم اذا مدحوا لم يبالغوا واذا وصفوا لم يُغربوا واذا شبَّهوا لم يُبعدوا في التشبيه واذا رثوا لم يتعدَّوا صفات المرثيّ واخلاقهُ في المعاني السهلة المقبولة على خلاف ما صار اليهِ شعر العرب بعد الاسلام من الاغراق والغلوّ والمغالاة في الوصف الى ما يفوت حدَّ التصوُّر والادراك مما اشرنا اليهِ في فاتحة هذا المقال . غير اننا اذا خالفناهم في اكثر هذا الامر فنحن معهم على اتفاق في بعض اطرافهِ اي انهُ يجوز عندنا كل ما يجوز عندهم من هذا النحو ولا يجوز لديهم كل ما يجوز لدينا منهُ بحيث كنَّا جامعين شعرهم من هذا القبيل وزائدين عليهِ ما انفردنا بهِ دونهم من ذلك الاغراب وكنّا نقدر ان نقول « اعذب الشعر اكذبهُ واحسنهُ اصدقهُ » وهم لا يقدرون ان يقولوا الآن احسن الشعر اصدقهُ فقط . ومن وقف على ما في ديوان الحماسة من شعر العرب في الجاهلية وصدر الاسلام ووقف على شعر الافرنج اليوم رأى ان لا فرق بين الشعرين في بساطة المعاني وصدق التشبيه وحقائق الوصف وعجب كيف يكون كمال الشعر عند الافرنج في عزَّة مدنيَّتهم وتمام حضارتهم مشابهاً لبدء نشأتهِ عند العرب في ابّان جاهليتهم وخشونة بداوتهم . على اننا اذا شابهنا الافرنج في شعر جاهليتنا من حيث البساطة والتزام الحقائق وبايناهم كثيرًا في شعرنا الاخير من عهد المتنبي الى اليوم من حيث الاغراب في المعاني والمغالاة في الوصف بما يُخرج الكلام عن حد الحقيقة احياناً او يُلبس الحقيقة الصغيرة منهُ الثوب الطويل الضافي من المجاز والايهام حتى يكاد ينكرها الخاطر وتبدو لهُ على غير وجهها المعروف الاّ ان ذلك لا يرد في شعرنا الاّ من بعض الوجوه المعدودة كالغزل والمديح واشباههما

مما يوافق الخيال ويجري مع وهم النفس ويقصد بهِ تصوير الوجدان الخفيّ اكثر مما يقصد بهِ تقرير الحقيقة الراهنة ولذلك تفنَّن فيهِ شعرآء العرب وتسابقوا الى الصوَر الخيالية منهُ يصوّرونها في كل قالب ويأتون بها من كل سبيل وقد آنسوا ميدان الخيال فسيحاً فجالوا ووجدوا مجال القول ذا سعةٍ فقالوا وساعدتهم اساليب اللغة واتساع تراكيبها وبلاغة تعبيرها وجزالة الفاظها ووفرة الاستعارات والكنايات فيها فارسلوا افراس قرائحهم مطلقة العِنان واجالوا بصائرهم في سمآء المعاني فاستنزلوا النجم من العَنان . واما ما سوى ذلك من تقرير الوقائع وايراد الحِكم وضرب الامثال وتصوير الحقائق ووصف المشاهد فانهم لا يكادون يخرجون عن حد الطبيعة ولا يحيدون عن محجة الصدق والقصد ولا يأتون الآ بما تلقيهِ البداهة ويمليهِ الجنان على اللسان فهم من هذا القبيل يشبهون الافرنج وان لم يشبههم الافرنج من غير هذا القبيل . ثم ان من اصطلاح الافرنج ان لا يقدّموا شيئاً بين ايدي اغراضهم الشعرية بل يأتون بها اقتضاباً من غير تمهيد ولا تقدمة على خلاف ما يفعلهُ اكثر شعرآء العرب من تقديم الغزل والنسيب والحِكم وامثالها امام ما يقصدون من المدح او الرثآء الى ان يخلصوا منها اليهِ الآ ان ذلك ليس بالامر اللازم عندنا وكثيراً ما يأتي الشاعر بغرضهِ في مفتتح قصيدتهِ دون توطئة ولا تمهيد . ومما يخالفوننا فيهِ انهم يتجافون عن الفخر في قصائدهم ولا يستعملون التمدح في كلامهم بل يعدونهُ عيباً ونقصاً خلاف العرب الذين جروا على هذا الامر دهرًا طويلاً وجعلوا لهُ في اشعارهم باباً خاصاً على انهُ مع كونهِ مباحاً عند العرب فهو اليوم من المذاهب المرغوب عنها لما في طبيعة العصر من إبائهِ الا اذا دعت اليهِ ضرورةٌ تدفع الشاعر الى مثلهِ في مقام النضال والمدافعة عن الاحساب

ومما فاق الافرنج فيهِ في مقام الشعر وانفردوا بهِ دوننا نظم الروايات

التمثيلية واعتدادها من اول ابواب الشعر واسمى درجاتهِ واشدها دلالةً على براعة الشاعر وحسن اختراعهِ وهم مصيبون في هذا الاعتقاد كل الاصابة لان في نظم الرواية الشعرية من الدلالة على الفضل والابداع اكثر مما في نظم الديوان من القصائد والمقطعات اذ هي تقتضي حسن الاختراع في تأليف حكايتها وبراعة النظم في وضع ابياتها ولطف التصوّر في بيان شعائر ممثليها واختلاف حالاتهم ودقة النظر في تبويب فصولها وتوثيق عقدتها ووصل بعضها ببعض مما يستلزم رويّة طويلة وعارضة شديدة وقدرة فائقة في التصوّر والنظم والتأليف على غير ما تقتضيهِ القصائد والمقاطع المستقلة التي يقصد بها الناظم غرضاً واحداً فيأتي بهِ في ابيات معدودة لا يضطر فيها الى عقد حكاية ولا الى تمثيل عواطف متعددة ولا الى اقامة نفسهِ في موقف كل شخص من اشخاص الرواية يتكلم بلسانهِ وينطق عن شعورهِ ويضع في دورهِ التمثيلي ما كان ينبغي ان يقولهُ صاحب الدور الاصيل. وقد انتقل هذا الفن الينا في هذه الايام واشتغل بهِ جماعة منّا نظموا فيهِ الروايات الشعرية واخصهم المرحوم المأسوف عليهِ الشيخ خليل اليازجي في روايتهِ المروءة والوفآء الا اننا لم نبلغ فيهِ مبلغ الافرنج بعد ولا وصلنا الى ما وصلوا اليهِ من درجة كمالهِ واتقانهِ

ومن الفرق بيننا وبينهم في نظم الشعر اننا نفوقهم في وصف الشيء وهم يفوقوننا في وصف الحالة اي اننا اذا وصفنا الاسد او الفرس او القصر او الفتى الجميل او الغادة الحسنآء اتينا في ذلك باحسن مما يأتون به وتوسّعنا فيه توسعاً لا يقدرون هم على الاتيان بمثلهِ . وانهم اذا وصفوا حالةً من قتال رجلين او معركة جيشين او مقابلة محبّين او غرق سفينة او مصاب قوم جآءوا في ذلك باحسن مما نجيء بهِ وتوسعوا فيه بما لا نقدر ان نسبقهم اليهِ . ومثال ذلك ان المتنبي وصف الاسد بما لا يقدر افرنجي على وصفه بمثلهِ وهيكو وصف معركة واترلو

بما لا يقدر شاعر عربي على الاتيان بنظيرهِ فهم بذلك اقدر على تصوير الوقائع ونحن اقدر على تصوير الاعيان لاننا اذا وصفنا الشيء بلغنا من بيان صفاتهِ الى ادقها واخفاها وتوصلنا من ادراك معانيهِ الى اصغرها وادناها حتى لا نبقي منهُ باقية ولا تفوتنا منه حقيقة وصف وهم اذا وصفوا حالةً او موقفاً توصلوا الى اخفى دخائلهِ وابانوا عن ادق خفاياهُ وبسطوا لعين الفكر ما لا تكاد تبصرهُ عين الحس من غوامضهِ وسرائرهِ وذلك لانهم يتبعون وجدانات النفس الى اقصاها فلا يفوتون منها جليلاً ولا دقيقاً وهي المزية التي يعتبرون الشاعر بها ونحن نشير الى تلك الشعائر اشارة إجمال ونترك الى القارئ تمام التصور والتفصيل

هذا ولو تتبعنا بيان كل فرقٍ بيننا وبين الافرنج من مثل البديع اللفظيّ والمعنوي مما لا وجود لهُ عندهم والتفنن في ايراد المعاني على اساليب كثيرة مما انفردنا بهِ دونهم واوردنا على كل ذلك شاهداً من كلامنا وكلامهم لضاق بنا المجال وخرج بنا نطاق البحث الى ما يفوت حجم هذه المجلة ويستغرق كتاباً باسرهِ ولكن الذي يؤخذ من جملة ما اوردناهُ انهم قوم امتازوا عنا بشيء وامتزنا عنهم باشياء واننا قد جمعنا من شعرهم احسنهُ ولم يجمعوا من شعرنا كذلك وهي ولا شك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختصّ بهِ لغةٌ سواها من غزارة موادّ اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب البيان حتى لقد سماها الافرنج نفسهم «اتمّ لغة في العالم[1]» وكفى بذلك بياناً لفضلها على سائر اللغات ومن ثم بياناً لفضل شعرها على سائر الشعر وكل فتاةٍ بابيها معجبة والله اعلم

---

[1] انظر موسوعات لاروس في كلامه عن اللغة العربية

نصـوص
ت . س . إليوت
النقـديّـة

نثر ونظم (١٩٢١)

نشرت فى مجلة Chapbook تشاب بوك ، ابريل ١٩٢١

ليس لدى نظرية أبسطها عن موضوع قصيدة النثر ، ولكنى إذ أجد أنى لا أستطيع تقرير موقفى بمجرد إنكار وجود الموضوع ، فقد يغتفر لى أن أشرحه بإفاضة أكثر مما يتطلبه إنكار بسيط . وقد وجدت من الملائم أن أضع ملاحظاتى على شكل فِقَر لا صلة بينها . إن الوضع الحالى للأدب الإنجليزى هو من الموات إلى الحد الذى لا حاجة بنا معه إلى التقليل من شأن أى بحث فى صور الكلام الماضية أو الممكنة ، والنفع الرئيسى لندوة كالندوة الحالية ليس هو ما تقدمه من شهادة وإنما ما تقوم به من بحث : بحث قد يساعد على تنبيه الأعصاب الذابلة وإطلاق سراح أعضاء كلامنا المصابة بالتهاب المفاصل .

التعريف : لم أر حتى الآن أى تعريف للقصيدة المنثورة ، يلوح أنه أكثر من لغو أو تناقض . إن السيد ألدنجتن ، على سبيل المثال ، قد قدم لى التعريف التالى : « قصيدة النثر هى مضمون شعرى ، معبر عنه فى شكل نثرى » . إن المضمون الشعرى لابد أن يكون إما نوع الشىء المعبر عنه عادة نظماً ، أو نوع الشىء الذى يجمل به أن يعبر عنه نظماً . بيد أنك إذا قلت بهذا الأمر الأخير ، لاستبعدت قصيدة النثر . وإذا قلت بالأمر الأول ، لاتكون قد قلت غير أن أشياء معينة يمكن أن تقال إما نثراً أو نظماً ، أو أن أى شىء يمكن أن يقال إما نثراً أو نظماً . ولست ميالاً إلى أن أعارض أيا من هاتين النتيجتين ، بوضعهما المذكور ، ولكن لا يلوح أنهما تدنوان بنا من تعريف لقصيدة النثر . لست أفترض تطابقاً بين الشعر والنظم ؛ فمن الواضح أن الشعر الجيد شىء آخر إلى جانب كونه نظماً جيداً . والنظم الجيد قد يكون شعراً قليل الشأن جداً . وإنى لأقدر تماماً معنى أن يقول شخص إن قطعاً من سير توماس براون « شعر » ، أو أن « تل كوبر » لدنام ليست شعرا . وأيضاً ، قد تكون الأولى نثراً جيداً ، ومن المؤكد أن الأخيرة نظم جيد . وسيرتوماس معذور فى كتابته نثراً ، وسيرجون دنام فى كتابته نظماً . إن السيد ألدنجتن خليق أن يقول إن ثمة نوعين من النثر – نثر ڤولتير أو جبون من ناحية ، ونثر جاسباردى لانوى أو Suspiria de Profundis « تنهيدة من الأعماق » من ناحية أخرى . وربما كان

على استعداد لأن يقر - وهو ما يلوح لى محتملاً بدرجة مساوية - أن ثمة نوعين من النظم : فنحن نستطيع أن نقابل بين بو ودريدن ، وبين بودلير وبوالو . قد يقول - وهو محق - إننا بحاجة إلى مصطلح رابع : إن لدينا مصطلح « نظم » ومصطلح « شعر » ، وليس لدينا سوى مصطلح « نثر » للتعبير عن نقيضهما . إن التفرقة بين « النظم » و « النثر » واضحة . والتفرقة بين « الشعر » و « النثر » بالغة الغموض . ولست أريد أن أتشاجر مع المضمون . فأنا أعلم أنها ليست مسألة « موضوع » قدر ما هى مسألة الطريقة التى يعالج بها هذا الموضوع ، بصرف النظر عن التعبير عنه فى شكل عروضى .

قيمة النظم والنثر : أعتبر أن من المسلم به أن النثر مسموح له أن يكون - بالقوة أو بالفعل - وسيطاً فى مثل أهمية النظم ، وأن كتابته قد تكبد مثل هذا القدر من المشقة . وأيضاً أن أى استمتاع يمكن نقله بالنظم يمكن أن ينقل بالنثر ، باستثناء متعة الشكل العروضى . وثمة متعة معادلة فى حركة أفتن أنواع النثر ، ينفرد بها النثر ، ولا يمكن أن تعوض نظماً . وقد يكون من الملائم - بحسب كل ما استقر عليه رأينا حتى الآن - أن ندعو هذا النثر شعراً ؛ ولكننا إذا أنكرنا أن كل خير النثر شعر ، فإننا لا نكون قد قطعنا شوطاً أبعد . ومازال علينا أن نجد صفتين أو مجموعتين من الصفات ، وأن نقسم خير الأدب - نظماً ونثراً - إلى جزئين ، يمثلان هاتين الصفتين . وستستوعب كل مجموعة من الأعمال الأدبية النظم والنثر على السواء .

الحدة : تعتبر هذه ، ضمنا أو صراحة ، خاصة للشعر ، وليس للنثر . ولا ينبغى أن يخلط بينها وبين التركيز ، الذى هو تقرير الكثير أو إضماره، من حيث نسبته للحيز المشغول ، أو الطول ، وهو مسألة مختلفة عن كلا الأمرين . إن الشعور الذى توصله قطعة نثر طويلة قد يكون أشد حدة من ذلك الذى توصله قصيدة قصيرة . فدفاع نيومان هو - على ذلك - أكثر حدة من قصيدة لأناكريون ، بيد أن هذه الحدة الشعورية لا يمكن استخلاصها من قطع مختارة . ولابد لك من أن تقرأ الكتاب بأكمله لكى تحصل عليها . ولست أريد أن أنكر على تاريخ جبون صفة الحدة ، بيد أنها حدة تتراكم ببطء ، وقد تطلب توصيلها سبعة أجزاء .

الطول : على حين أن الفقرة السابقة قد أومأت إلى ما أعتقد أنه تحفظ سليم ومفيد ، فإنها قد دنت أيضاً من التلاعب بالمصطلح . ما من عمل طويل يستطيع أن يحافظ على التوتر العالى نفسه طوال الوقت . ورغم أن تاريخ جبون أو دفاع نيومان يخلفان وراءهما شعوراً حاداً واحداً ، فإن فى تقدمهما حركة توتر وارتخاء . ويفضى بنا هذا إلى قانون بو : إنه ما من قصيدة يجب أن تزيد على مائة بيت . إن بو يتطلب القصيدة الساكنة ؛ تلك التى لا تكون فيها حركة توتر وارتخاء ، وإنما فقط اقتناص وحدة واحدة من الشعور الخاص . وأغلبنا ميال إلى أن يوافقه : فنحن لا نميل إلى القصائد الطويلة . وهذا النفور راجع جزئياً - على ما أعتقد - إلى ذوق العصر ، الذى سوف يصل جزئياً إلى إساءة استخدام القصيدة الطويلة بوضعها فى أيدى أشخاص مبرزين لم يعرفوا كيف يستخدمونها . ما من أحد يرغب فى إنفاق بعض الجهد على مسراته خليق أن يشكو من طول الكوميديا الإلهية أو الأوديسة أو حتى الإنيادة . إن أى قصيدة طويلة تشتمل على مواد معينة ذات تشويق زائل ، كبعض مواكب دانتى القدسية ، ولكن هذا لا يضمر أن القصيدة الطويلة ما كان يجب أن تكتب - أو ، بكلمات أخرى ، أنها كان يجب أن تُنشأ على شكل عدد من القصائد القصيرة . إن القصائد التى ذكرتها لتوى تملك - بدرجات مختلفة - تلك الحركة نحو الحدة ومنها ، التى هى الحياة ذاتها . إن ملتن ووردزورث - من ناحية - يفتقران إلى هذه الوحدة ، ومن ثم يفتقران إلى الحياة . والنقد العام لأغلب القصائد الطويلة فى القرن التاسع عشر هو ، ببساطة ، أنها ليست جيدة بما فيه الكفاية .

النظم والنثر مرة أخرى : قد يوحى بأن الشكل الأمثل إنما هو شكل يجمع بين النظم والنثر فى موجات شعور حاد أو مرتخ . ومهما يكن من أمر ، فإننا لم نلزم أنفسنا التقرير القائل إن حدة الشعور ينبغى أن يعبر عنها نظماً ، أو إن النظم ينبغى دائماً أن يكون حاداً . فمثل هذا الخليط من النثر والنظم خليق أن يخطىء فى حق نوع مختلف من الوحدة . ينبغى أن تكون للعمل الواحد وحدة عروضية ما . وقد يتباين هذا تبايناً واسعاً من حيث الممارسة : فلست أرى سبباً يمنع أن يستخدم عدد كبير متنوع من أشكال النظم داخل حدود قصيدة واحدة ، أو أن ينوع كاتب النثر إيقاعاته إلى غير حد تقريباً ، فهذه مسألة إنما تسويها الحصافة والذوق والعبقرية . يبدو أننا نرى بوضوح كافٍ أن من المسموح به للنثر أن يكون « شاعريا » ويظهر أننا قد تجاهلنا حق الشعر فى أن يكون « نثريا » . ومن ناحية أخرى ، فإننا إذا اعترفنا بالقصيدة الطويلة ، كان واجبا علينا بالتأكيد أن نسمح بـ « النثر » القصير (ونحن لا نستطيع فى الإنجليزية أن نتحدث على نحو ملائم ، مثلما نستطيع فى الفرنسية ، عن Proses جمعاً) . والنثر القصير هو - فيما أعتقد - ما يفكر فيه أغلب الناس عندما يتحدثون عن « قصائد النثر » (ولكن القِصَر ليس - كما هو واضح - سمة كافية ، وإلا كان علينا أن نسمى كتابات مستر بيرسول سميث « قصائد » نثر) .

معنى آخر لـ « الشاعرى » و « النثرى » : لم أتحدث إلا عن النظم الذى توجد فيه حركة دورية ، إن قليلاً أو كثيراً ، بين الشدة والارتخاء . ولكن ثمة نوعاً آخر من النظم ينتقص منه .

فهل « أبشالوم وأخيتوفل » و« رسالة إلى أربثنوت » شعر ؟ إنهما أدب عظيم . ولست أستطيع أن أرى أن من المهم كثيراً دعوتهما شعراً أو نثراً . وعلى أية حال ، فإنهما تؤديان شيئاً يؤديه الشعر العظيم : إنهما تقتنصان وتضعان فى الأدب وجداننا : نستطيع أن نقول فى حالة دريدن إنه انفعال الازدراء ، وفى حالة بوب انفعال الكراهية أو الضغينة . وفى هذا النوع من النظم أيضاً ، ثمة حركة بين حدة أكبر وأقل .

أحد أنواع النثر « الشاعرى » : إن عدداً من الأعمال النثرية ، وبخاصة كثير من أعمال القرن السابع عشر ، يتحدث عنها على أنها « شاعرية » . وعلى وجه التحديد كتابات سيرتوماس براون وجيرمى تيلور . ونحن نوافق على تأكيد ريمى دى جورمون أن الأسلوب هو وحده ما يحفظ الأدب ، ولكننا ينبغى أن نؤكد « الاحتفاظ » ونسأل ما الذى يحتفظ به . ربما يكون تحيز ما أو ضيق فى الذوق هو الذى جعلنى دائماً أعتبر هذين الكاتبين ذوى عقل مفتقر إلى الامتياز ، يمنعنى من أى استمتاع حاد بأسلوبهما . إنى أجدهما متشعبين ، ومفتقرين - على وجه الدقة - إلى تلك الحدة التى ترفع تاريخ شكوك نيومان الدينية إلى أعلى درجة من الأهمية ، حتى بالنسبة للقارىء الغريب فى غير ذلك . ولكن فلنفحص قطعة من أحد هؤلاء الكتاب ، احتفل بها - عن عدل - على أنها قطعة من النثر الشاعرى :

« والآن مادامت هذه العظام الميتة قد عاشت بالفعل بعد عظام متوشالح الحية ، وفى فناء تحت الأرض ، وحيطان نحيلة من الطين ، وقد بليت كل المبانى القوية والفسيحة من فوقها ، واستراحت فى هدوء تحت طبول وأصوات وَطْء فتوح ثلاثة : فأى أمير يمكن أن يعد بقاياه diuturnity كهذه ، أو لايقول عن طيب خاطر :

Sic ego componi versusin ossa velim . إن الزمن ، الذى يجعل القديم قديماً ، ويجيد فن إحالة كل شىء إلى تراب ، قد أبقى على هذه الآثار الثانوية » .

إنى أعترف بجمال الإيقاع ، وتوفيق العبارة ورنينها اللاتينى ، وأجد صعوبة فى تبرير تأكيدى أن قوام هذه القطعة ليس سوى حفنة تراب ، وأنه ليس هناك - من ثم - أسلوب عظيم حقيقة . وحتى لو كانت « شعراً » فإنها ليست شعراً عظيماً كتلك الأشياء التابوتية التى من نوع مشهد حفار القبور فى هملت (وهو نثر إلى جانب ذلك) أو بعض قصائد لدن ، أو جناز الأسقف كنج على زوجته المتوفاة . أعتقد أن فى كل من هذه الأعمال انفعالاً إنسانياً مركزاً ومثبتاً ، وأنه ليس فى نثر سير توماس براون سوى وعظية شائعة مزينة بلغة مترددة الأصداء .

إن علينا أن نواجه الحقيقة المحيرة المتمثلة فى أن فى الأدب الإنجليزى عدداً من الكتاب - ملتن وتنسون وسيرتوماس براون وغيرهم - يبدو أن أسلوبهم ، البعيد عن « الاحتفاظ » بالمضمون ، يعيش ويُغوى منفصلاً عن المضمون . وهو « أسلوب » بهذا المعنى المحدود : إنه ليس إدماجاً لأى شخصية شائقة . إنه نوع الأسلوب الذى هو إغراء خطر لأى دارس تواق إلى أن يكتب إنجليزية جيدة . وهو لغة منسلخة عن الأشياء ، ذات وجود مستقل . وما لم يكن ملتن وتنسون هما مؤلفى أكثر ضروب النظم « شاعرية » فى الإنجليزية ، فكيف يمكننا أن نقول إن نثر سير توماس براون هو أكثر ضروب النثر « شاعرية » ؟ .

والنتيجة هى أننا لسنا خليقين أن نجد قصيدة النثر فى « القطعة اللافتة للنظر » : إن لونسلوت أندروز - على ما أظن - كاتب للنثر عظيم ، ولكنك لا تستطيع حقيقة أن تصل إلى الشعر فى نثره ، إلا إذا كنت ترغب فى أن تقرأ واحدة على الأقل من مواعظه كاملة . إن أسلوبه يحفظ المضمون - أجل - ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى متعة الأسلوب إلا إذا اهتممت بشىء أكثر من الكلمات . ودن أيضاً كاتب للنثر عظيم ، ولكن حتى القطع التى اختارها مستر بيرسول سميث عن حصافة تظل مجرد مختارات . فليست هناك قضية فصل حنطة عن زُوان ، والتنقيب عن جواهر فى الطين . فإنما هى « عينة » ذوق .

ولئن كان هناك شىء اسمه قصيدة النثر ، فإنه ليس شعر جمال لفظى فحسب . من المحتمل ألا يكون « الجمال اللفظى » فى الأدب جمال صوت خالص قط ، وإنى لأشك فيما إذا كان هناك جمال صوت خالص . إن ما يحاول باتر أن يفعله فى النثر يشبه كثيراً ما يفعله سونبرن كثيراً نظماً : أن يثير إيحاء يعوزه التحديد ، يعتمد على التداعيات الأدبية قدر اعتماده على جمال الإيقاع .

« هذه هى الرأس التى جاءت إليها كل نهايات العالم ، وفى الجفون ضنى قليل » . قارن هذه القطعة بأكملها عن الجيوكوندا بالإصحاح الأخير من سفر الجامعة ، وانظر إلى الفرق بين الإيحائية المباشرة عن طريق الإشارة المضبوطة ، والإيحائية المبهرجة لتداعيات أدبية غامضة . إن فى كتاب تورجنيف « صور من حياة صياد » ، حتى فى ترجمته ، من لباب الشعر أكثر مما فى كل عمل سيرتوماس براون أو ولترباتر .

دى كونسى وبو : ها هنا كاتبان للنثر ، يلوح لى أنهما جديران بامتياز بالغ الاختلاف . لقد كانا ، كلاهما ، رجلين ذوى قوة عقلية بالغة العظمة ، وذكاء أعظم كثيراً من براون أو باتر أو حتى رسكن . إن ما هو مرموق فيهما هو مداهما : أو ، بكلمات أخرى ، شجاعتهما وروح مغامرتهما فى تناول أى شىء يتعين التعبير عنه . إن الاختلاف بين « فيوجه حلم » لدى كونسى و« دفن جرة رماد » لبراون ، هو أن دى كونسى يرمى إلى التعبير عن مضمون على بعض الحدة ، ولا تلهيه إيحائية لفظية .

لقد قال للأم : « لئن قدم لك ، كموسيقار ، وكقائد فرقة موسيقية قوية ، هذا الخيط - « أقام الملك بلتازار وليمة كبرى لألف من رجاله السادة » أو هكذا : « وذات يوم معين ، وقف ماركوس شيشرون ، وبخطبة معدة شكر كايوس قيصر لأن كونتوس ليجاريوس صفح ، وماركوس مارسلوس أصلح » - « من المؤكد أنه لن ينكر أحد أن البساطة فى مثل هذه الحالة ، وإن لم تكن غائبة على نحو مشروع ، بمعنى سلبى - يجب أن تقف منفصلة ، باعتبارها غير كافية ، كلية ، للجانب الإيجابى » .

الصورة : ولكن المدى الواسع للموضوع والمعالجة عند پو ودى كونسى يجعل من الصعب إقامة خط فاصل بين ما هو نثر فى كتاباتهما وما هو « قصيدة نثر » . وأظن أن « جرائم قتل فى شارع مورج » خليقة أن تدعى نثرا ، و« ظل » شعراً منثوراً ، و« الموعد » (لتورجنيف) ربما كانت شيئا واقعاً بين الاثنين . ويوحى هذا بشك مؤداه أن التفرقة بين النثر والشعر ، وهى التى يقوم عليها مصطلح « قصيدة نثر » ، يحتمل أن تكون هى التأكيد القديم أن الشعر لغة الوجدان والخيال - متوسلا بالصور العينية - وأن النثر لغة الفكر والاستنتاج متوسلا بالحجة والتعريف والاستدلال واستخدام المصطلحات التجريدية .

المنطق والخيال : ومهما يكن من أمر ، فإن من المتعذر إقامة أى خط فاصل بين التفكير والشعور ، أو بين تلك الأعمال التى يكون هدفها الأساسى أو تأثيرها هو المتعة الجمالية ، وتلك التى تمنح متعة جمالية فى توليدها أثرا آخر . وكثيراً ما يقال إن عمل الشعر إنما يتحقق باستخدام الصور ، وبتتابع تراكمى للصور ، حيث يندمج كل منها فى تاليه ، أو بالجمع السريع غير المتوقع بين صور لا صلة بينها فى الظاهر ، وإنما يفرض العلاقة بينها عقل صاحبها . ويلوح أن هذا حق ، ولكنه لا يستتبع أن ثمة ملكتين متميزتين ، إحداهما للخيال والأخرى للعقل ، إحداهما للشعر والأخرى للنثر ، أو أن « الشعور » فى العمل الفنى نتاج أقل عقلية من « الفكر » .

إن محاولة إقامة نظرية بالمصطلحات التى استخدمتها خليقة أن تكون بيتاً باطلاً من قش . وليست ملاحظاتى صحيحة ، إن كانت صحيحة ، إلا بقدر ما تهدم تمييزات زائفة . إنى أعترض على مصطلح « قصيدة النثر » لأنه يلوح متضمنا تفرقة حادة بين « الشعر » و « النثر » لا أقرها . ولئن لم يكن يضمر هذه التفرقة ، فإنه يكون عقيماً بلا معنى ، لأنه لا معنى للجمع بين أمور لا يمكن التمييز بينها . وإذا كانت كتابة النثر يمكن أن تكون فناً ، كما أن كتابة النظم يمكن أن تكون فناً ، فإنه لا يلوح أننا نتطلب أى إقرار آخر . إن النظم ، فى أى من النظم المعروفة للثقافات الأوربية وغيرها ، يجلب شيئاً ليس حاضراً فى النثر ، لأنه - من أى وجهة نظر غير وجهة نظر الفن - فضول وخضوع مؤكد للرغبة فى « اللعب » . بيد أننا ينبغى أن نتذكر ، من ناحية أن النظم يناضل دائماً - على حين يظل نظماً - لكى يأخذ لنفسه مزيداً ومزيداً مما هو نثر ، وأن يأخذ مزيداً من الحياة ، ويحيله إلى « لعب » . وحين ننظر إلى جهد مالارميه فى اللغة الفرنسية ، من هذه الزاوية ، فإنه يغدو شيئاً بالغ الأهمية . إن كل معركة خاضها مع تركيب الجمل تمثل جهداً لإحالة الرصاص إلى ذهب ، واللغة المألوفة إلى شعر . وإن الفشل الحقيقى لمعظم النظم المعاصر إنما هو فشل فى ضم أى شىء جديد من الحياة إلى الفن - ومن ناحية أخرى ، فإن النثر - إذ لا يقطعه حاجز النظم الذى ينبغى توكيده والإقلال منه فى آن واحد - يستطيع أن يحول الحياة بطريقته الخاصة ، وذلك بأن يرفعها إلى وضع « اللعب » ، وذلك - على وجه الدقة - لأنه ليس نظماً .

وإنما يحدث التدهور الحقيقى فى الأدب عندما يكف النظمُ والنثر ، كلاهما ، عن مجهودهما . إن النزعة إلى استخدام البحر الإسكندرى المكون من اثنى عشر مقطعاً - أو على نحو أصدق : الجورجيه - تبرز عندما يغدو النظم لغة ، ومجموعة مشاعر ، وأسلوباً بعيداً عن الحياة تماماً ، وعندما يغدو النثر مجرد أداة عملية . وقد تؤدى محاولة نقل الحركة إلى هذا الوضع الذى لا حياة فيه إلى نوع الكتابة المتداول الآن فى أمريكا : نظم هو ببساطة نثرى ، ونثر هو ببساطة صناعى ، ثم نظم يحاكى صناعية النثر الصناعى .

نتيجة عملية : يجب أن نكون متسامحين جداً مع أى محاولة فى النظم يلوح أنها تتخطى حدود النثر ، أو مع أى محاولة فى النثر يلوح أنها تجاهد لبلوغ وضع « الشعر » . وليس هناك ما يبرر قصر النثر على أى من الأشكال المعترف بها : الرواية أو المقالة أو غير ذلك مما يوجد فى الإنجليزية . لقد سمعت « يولسيز » السيد جيمز جويس تدان على أساس أنها « شعر » ، ومن ثم كان يجب أن تكتب نظماً ، على حين أنها تلوح لى أكثر تطورات النثر التى جرت فى هذا الجيل حيوية . إنما أرغب فقط فى اتخاذ احتياط النظر إلى مونوليزات النثر ، إلى طبول ثلاثة فتوح وأصوات وطئها ، وإلى المصارع المعادلة والقوية الفصيحة ، بعين شاكة محققة ، والتحقق مما يلى : أى جزء ، صُلب وصادق ، من الحياة قد وثبت عليه ، ورفعته إلى منزلة الشعر .

الأدب والعلم والعقيدة القطعية (١٩٢٧)

نشرت بمجلة The Dial (المزولة) مارس ١٩٢٧
الناشر W. W. Norton and Company

العلم والشعر . تأليف أ . أ . رتشاردز Richards ٩٦ صفحة .

النسيد أ . أ . رتشاردز عالم نفساني ودارس للأدب فى آن واحد . وهو ليس عالما نفسانيا آثر أن يمارس مؤهلاته على حساب الأدب ، ولا هو رجل أدب اشتغل بعلم النفس على سبيل الهواية . فللمرء أن يتوقع ، فى عصرنا ، أن يقع على أفراد كثيرين من نوعه . ولكن الملكة المزدوجة ، وهى أندر من التدريب المزدوج ، قلما تعطى لأحد . والسيد رتشاردز يكاد يكون وحيدا . إن «أسس علم الجمال» و«معنى المعنى» (وهى أعمال ألفها بالاشتراك مع غيره) كتب من المحقق أنه سيزداد حظها من الأهمية والتقدير . وأول كتاب أصيل له كلية هو «أصول النقد الأدبى» ويعد من علامات الطريق ، وإن لم يكن مرضيا تماما . لقد كانت لدى السيد رتشاردز أشياء صعبة يقولها ، ولم يتمكن تماما من فن قولها ، ومن المحقق أن ما قاله هناك بشديد عسر ، سيتمكن من أن يقوله على نحو أفضل . والكتيب الحالى يمثل تقدما متميزا فى قدرة السيد رتشاردز على التعبير والترتيب . إنه ممتع جدا لدى القراءة ، ولكنه أيضا كتاب يجمل بكل مهتم بالشعر أن يقرأه .

وليس الكتاب ملحوظا لأنه يقدم الإجابة عن أى أسئلة . فالأسئلة من النوع الذى يثيره السيد رتشاردز لا يجاب عنها عادة . وعادة لا تعدو أن تخلفها غيرها . ولكن سوف ينقضى زمن طويل قبل أن يعفى الزمن على أسئلة السيد رتشاردز : والحق أن للسيد رتشاردز ملكة فريدة فى استباق الأسئلة التى ستطرحها الأجيال التالية على نفسها . والسؤال الذى يسأله هنا إنما هو سؤال على أعظم قدر من الخطر . وإدراك هذا ومسائل متصلة به يكاد يعنى ألا يتمكن المرء ، من الآن فصاعدا ، من أن يثبت ذهنه على أى مسائل غيرها . أما ما هذه المسائل على وجه الدقة ، فأمر سوف يسبب لنا شرحه بعض الجهد . إن هذا الكتاب المكون من ست وتسعين صفحة من القطع الصغير هو - فى المحل الأول - بحث فى جانب جديد ، لم يستكشف ، من نظرية المعرفة : فى العلاقة بين **الصدق و الاعتقاد** ، بين الموافقة العقلية والوجدانية . إنه مقالة فى أجرومية الاعتقاد ، وأول تلميح ألتقى به إلى أن ثمة مشكلة أنماط مختلفة من الاعتقاد . وهو يمس المشكلة الهائلة : مشكلة علاقة الاعتقاد بالطقس ، ويرسم صورة تخطيطية لما يجرى فى العقل أثناء عملية تذوق قصيدة ، ويرسم معالم نظرية فى القيمة . وعرضا يشتمل على كثير من الملاحظات العادلة عن الفرق بين الشعر الصادق والشعر الزائف . ليس بوسع المرء أن يزدرد كل هذه المسكرات المركزة فى ست وتسعين صفحة من القطع الصغير دون أن يعتريه دوار لوقت قصير .

إن أهمية السيد رتشاردز - وقد ذهبت إلى أنه مهم بالتأكيد - لا تكمن فى حلوله ، وإنما فى إدراكه للمشكلات . ثمة تفاوت معين بين حجم مشكلاته وحجم حلوله . وهذا طبيعى : فعندما يدرك المرء مشكلة كبرى ، يكون فى حجم رؤيته لها . بيد أنه عندما يقدم المرء حلا ، فإنه يكون فى حجم التدريب الذى تلقاه . ثمة شىء ملهوى إلى حد ما فى الطريقة التى يستطيع بها السيد رتشاردز أن يسأل سؤالاً غير قابل لأن يجاب عنه لم يسأله أحد قط من قبله ، وأن يجيب عنه بصوت آت عن مبعدة من معمل لعلم النفس ، يقع فى كمبردج . إن بعض معتقداته يلوح أنها يضرب بعضها بعضاً . يقول فى ص ٢٢ : «إن أفكارنا خدم لاهتماماتنا» . إنه عالم النفس العصرى يتحدث . بيد أننا إذ نستمر فى القراءة ، نجد أفكارنا وقد تبين أنها خدم بالغو الهزال بالتأكيد ؛ لأنه يلوح أنه من مصلحتنا (ونحن نسأل ما مصلحتنا ؟) أن نعتنق نوعا من الاعتقاد ، أى اعتقاداً فى قيم موضوعية نابعة من الواقع الموضوعى . للمرء أن يتوقع من السيد رتشاردز أن يعتنق رأيا - وهو جزئيا يعتنقه - مؤداه أن «العلم» هو ، بصورة كاملة ، معرفة بالطريقة التى تعمل بها الأشياء ، وأنه لا يحدثنا بشىء عما هى عليه فى نهاية المطاف . يقول (ص ٦٣) : «لا يستطيع العلم أن يحدثنا بشىء عن طبيعة الأشياء بأى معنى نهائى» . وفى تلك الحالة ننتظر من العلم أن يترك «طبيعة الأشياء ، بمعناها النهائى» وحدها ، وأن يدع لنا الحرية أن «نعتقد» ، بالمعنى النهائى ، فى أى شىء نميل إليه . ومع ذلك فإن العلم يتدخل فعلا فى «النهائى» ، وإلا ما تعين على السيد رتشاردز أن يكتب هذا الكتاب . لأن رأيه - على وجه الدقة - هو أن العلم (وإن يكن محدودا) قد سحق النظرة الدينية أو الطقسية أو السحرية إلى الطبيعة ، وهى النظرة التى ظل الشعر دائما يعتمد عليها . وأظن أنه سيتعين على السيد رتشاردز أن يعيد تدبر هذه المسألة : وليس الاعتراض تافها ونزقا على النحو الذى يبدو عليه . ولو كان المرء سيدرس فلسفيا طبيعة الاعتقاد ، فإن كونه

عالما يعادل خطر كونه لاهوتياً . بل إن العالم فى عصرنا - على نحو أكبر مما هو الشأن مع اللاهوتى - خليق أن يكون متحيزا فيما يخص طبيعة الصدق . إن السيد رتشاردز ميال إلى أن يطرح سؤالا فوق العلمى ، وأن يقدم عنه إجابة لا تعدو أن تكون علمية .

والسيد رتشاردز - فى نظريته فى القيمة - يطرح السؤال فوق العلمى ، ولا يعدو أن يقدم عنه إجابة علمية . ويلوح أن نظريته فى القيمة هى ذات النظرية التى قدمها فى «أصول النقد الأدبى» . إن القيمة تنظيم (ص ٣٨) : «لأنه إذا كان العقل نسقا من الاهتمامات ، وإذا كانت الخبرة هى عملها (ما معنى «عملها» ؟) ، لكانت قيمة أى خبرة مسألة الدرجة التى يصل بها العقل ، خلال هذه الخبرة ، إلى توازن كامل» . إن «الاهتمامات» ، عند السيد رتشاردز ، تجنح إلى أن تكون وحدات ذرية . واختلاف القوة بين الاهتمامات يجنح إلى أن يكون كميا فحسب . وعلى ذلك فإن الاختلاف بين الخير والشر لا يعود سوى «الاختلاف بين تنظيم حر وآخر مبدد» . فالخير هو الفاعلية ، ونظام Roneo Steel Cabinet عقلى يعمل على نحو مثالى . وخير حياة (ص ٤٢) لـ «صديقنا» (الذى نتمنى له الخير) إنما هى حياة «ينغمس فيها أكبر قدر ممكن من نفسه («وأكبر قدر ممكن من دوافعه») . لقد كان بوسع القديس فرنسيس (إذا اخترنا شخصية ماثلة فى أعين الجمهور ، فى الوقت الحاضر) أن يختار حياة ينغمس فيها قدر أكبر من دوافعه ، عما هو الشأن مع الحياة التى اختارها . وكان بوسعه أن يختار حياة يمكن أن يدرج فيها دافعه إلى الثياب الرائعة (وإن لم يكن هذا فى ذاته بالدافع السىء) . فالهدف هو تجنب «الصراع» وبلوغ «التوازن» . ولدى البوذيين اسم مختلف يطلقونه على «التوازن» .

ولست من البساطة بحيث أؤكد أن نظرية السيد رتشاردز زائفة . من المحتمل أن تكون صادقة تماما . ومع ذلك فهى لا تعدو أن تكون وجها واحدا . إنها نظرية سيكولوجية فى القيمة ، بيد أنه ينبغى أن تكون لدينا أيضا نظرية خلقية فى القيمة . والأمران لا يتماشيان ، ولكن كليهما يجب أن يعتنق ، وتلك هى المشكلة على وجه الدقة . لئن كنت أعتقد - كما أعتقد - أن الميزة الكبرى للإنسان هى أن يمجد الرب ويستمتع به إلى الأبد ، فإن نظرية السيد رتشاردز لا تكون كافية : وميزتى هى أنى أستطيع أن أعتقد فى نظريتى ونظريته أيضا ، على حين أنه محدود بنظريته . والحق أن ملكة الاعتقاد عند مستر رتشاردز تعانى - كما هو الشأن مع أغلب العلماء - من ممارسة متخصصة أكثر مما ينبغى . فأحد الأعضاء ملىء بالعضلات ، وعضو آخر مشلول تماما . وعندما أطالع كتيب السيد رسل المسمى «ما أعتقده» ، تدهشنى قدرة السيد رسل على الاعتقاد - داخل حدود . لم يكن القديس أوغسطين يعتقد فى أشياء أكثر منه . يعتقد السيد رسل أنه عندما يموت فسيتعفن ، ولا أستطيع أن أعتنق هذه العقيدة فى أى معتقد . ومع ذلك لا أستطيع أن أعتقد - وهذه هى النقطة الرئيسية - أنى ، بأكثر من السيد رسل أو غيره من الأخوة الأسرع تصديقا ، أستمر فى العيش لحظة واحدة دون اعتقاد فى أى شىء سوى «كيف» العلم .

ويلوح لى أن مستر رتشاردز ضحية شكيته الخاصة ، أولا فى إصراره على علاقة الشعر بالاعتقاد فى الماضى ، وثانيا فى اعتقاده أن الشعر سيتعين عليه أن يتحول دون أى اعتقاد فى المستقبل . وهو يقر بأنه «حتى أكثر اتجاهاتنا أهمية ، يمكن أن يستثار وسيبقى دون دخول إلى أى اعتقاد على الإطلاق» (ص ٧٢) . ويمضى قائلا إننا لسنا بحاجة إلى معتقدات ، ومن المؤكد أنه لا يجب أن تكون لدينا أى معتقدات ، إذا أردنا أن نقرأ مسرحية «الملك لير» . إن مسرحية «الملك لير» ، فى نهاية المطاف ، استثناء هائل ، ولكن هذا التقرير مدعاة للشك جدا . لست أدرى ما إذا كان السيد رتشاردز قد قصد أن يضمر أن شكسبير لابد أنه لم تكن لديه أى معتقدات وهو يكتبها ، ولكنى - لعمرى - لا أستطيع أن أرى أن ما أحتاج إليه من اعتقاد عند قراءة «الفردوس المفقود» أكبر مما تحتاج إليه مسرحية «الملك لير» . ولئن كان إسلام المرء ذاته للأعمال الفنية يولد معتقدات ، فإنى خليق أن أقول إنى كنت أكثر ميلا إلى اعتقاد من نوع ما بعد قراءة مسرحية شكسبير منى بعد قصيدة ملتون . تمنيت - على أية حال - لو أورد السيد رتشاردز مثالا لعمل فنى ما كان ليمكن أن ينتج دون اعتقاد . وطوال هذا الفصل (الشعر والمعتقدات) يلوح لى أن السيد رتشاردز يستخدم كلمة «اعتقاد» على نحو غائم جدا ، ملمحا عادة إلى الاعتقاد الدينى ، برغم أنى لا أدرى سببا لاقتصاره على ذلك . لست أظن أنه يتخيل أن هوميروس كان يعتقد فى «تاريخية» كل المزح الخبيثة للفريق الأولمبى ، وليس يمكن إيراد أوفيد - الأقرب إلى التخصص فى نوادر الآلهة - كممثل للنزعة الجذرية عند الرومان . ومن بين الشعراء الرومان كان أكثرهم حظا من «المعتقد» (على ما أجرؤ أن أقول) هو لوكريتيوس ، الذى كانت معتقداته من نوع علمى على وجه الدقة ، والذى كان اعتقاده فى ڤينوس مخففا جدا بالتأكيد . بيد أننا حتى لو تناولنا الشاعر الذى قد يلوح أنسب الشعراء لغرض السيد رتشاردز : دانتى ، فأى حق لدينا أن نؤكد ما كان دانتى يعتقده فعلا ، أو كيف كان يعتقده ؟ أكان يعتقد فى «الخلاصة» Summa على نحو ما كان القديس توما يعتقد فيها ؟ بل أكان القديس توما يعتقد فيها على نحو ما يفعل مسيو ماريتان ؟ وإلى أى مدى قد اعتمد دانتى على «النظرة السحرية إلى الطبيعة» ؟

إن المشكلة بأكملها تدور حول مسألة ما إذا كان يمكن الإبقاء على القيم الوجدانية فى كون علمى . إن السيد رتشاردز يعى جيدا - كما أعلم من محادثات معه ، ولست أعرف من هو أكثر منه وعيا بذلك - أن الانفعالات والعواطف تظهر وتختفى فى مجرى التاريخ الإنسانى ، وبسرعة أيضا ، وأن عواطف معينة من أواخر العصور الوسطى - يخلق بنا أن نسعد باستشعارها لو استطعنا - قد اختفت على نحو كامل ، كأسرار صنع الزجاج الملون ، أو عمل الميناء البيزنطية . ويبدو أن من الممكن تماما - كما يوحى السيد رتشاردز - أن تكون الزيادة المستقبلة فى المعرفة العلمية مصحوبة بتدهور مطرد فى «الروحانية» (وهذه الكلمة من استخدامى ، وليست من السيد رتشاردز) . يظن السيد رتشاردز أن الشىء الوحيد الذى يمكن أن ينقذنا من «العماء العقلى» هو الشعر ، شعر مستقبل منسلخ عن كل اعتقاد . أما ما سيكون عليه هذا الشعر ، فذلك ما لا أستطيع له تصورا ، ولو كان وصفه لـ «شعر الاعتقاد» أوضح ، لكانت لدينا فكرة أوضح عما يعنيه بشعر عدم الاعتقاد . ولئن كان ثمة تفرقة من النوع الذى يقيمه بين شعر الماضى كله ، وشعر المستقبل كله ، فلست أظنه محقا فى استثنائه بعض قصائد ، كمسرحية «الملك لير» . ولئن كان مصيبا ، فإنى فى هذه الحالة لا أظن أن فرص المستقبل مشرقة على النحو الذى يأمل فيه . يقول : «إن الشعر قادر على إنقاذنا» . وهذا أشبه بالقول : إن ورق الحائط سينقذنا عندما تكون الحيطان قد تداعت . إنها نسخة منقحة من «الأدب والدوجما» .

إن الغلطة الأساسية فى الكتاب هى أنه أصغر من اللازم ، بينما الموضوع هائل . ففى الصفحات الست والتسعين ، يغطى السيد رتشاردز أرضا فسيحة ، إلى الحد الذى تعين على معه أن أترك بعضا من أكثر دعاويه تشويقا ، وكل نقده النافذ ذى القيمة للشعر المعاصر ، دون مس . لقد أتعبنا ومنّانا ، وإنا لنتطلب منه كتابا أكبر .

ومما يؤسف له - بهذه المناسبة - أن البيت السابع من سوناتة وردزورث (ص ١٩) ، التى يمثل بها السيد رتشاردز لنظريته فى عملية تذوق الشعر ، قد طبع ناقصا مقطعا (بدلا من to اقرأ unto) .

الشعر والدعاية (١٩٣٠)

نشرت فى مجلة The Bookman LXX ، فى ٦ (فبراير ١٩٣٠) ص ٥٩٥ - ٦٠٢ . أعيد طبعها فى كتاب "الرأى الأدبى فى أمريكا"، تحرير مورتون داون زابل ، جـ ١ ، هاربر ، نيويورك ، ١٩٦٢ .

إن النص الذى تقوم عليه هذه المقالة مأخوذ من كتاب هوايتهد «العلم والعالم الحديث» ، ص ١٢٧ :

« إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعرى فى انجلترا ، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنسانى وآلية العلم . إن شلى يضع أمامنا ، على نحو حى ، روغان موضوعات الحس الأبدية إذ تطارد التغير الذى يصيب بعدواه ما تحتها من كائنات عضوية . ووردزورث هو شاعر الطبيعة باعتبارها ميدان الباقيات الدائمة التى تحمل ، فى ذاتها ، رسالة عظيمة الدلالة ، والموضوعات الأبدية أيضا ماثلة أمامه :

« النور الذى لم يكن قط ، لا على البر ولا على البحر » .

وإن كلا من شلى ووردزورث ليشهد على نحو مؤكد بأن الطبيعة لا يمكن أن تنفصل عن قيمتها الجمالية ، وأن هذه القيم تنبع من تراكم الحضور المتأمل للكل ، بمعنى من المعانى ، فى أجزائه المتعددة ، وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل » .

بهذا ينتهى كلام الأستاذ هوايتهد . والآن فلا بد لى من أن أصر بوضوح ، بادىء ذى بدء ، على أن ما أنا مُزْمِعٌ قوله لا صلة له بهذا الكتاب ككل ، ولا بنظرية السيد هوايتهد ككل ، فأنا لا أقيّم هنا أو أحكم على نظريته أو منهجه أو نتائجه . وإنما أنا معنىّ فقط بهذا الفصل الواحد المسمى « الرجع الرومانسى » . ومعنىّ فقط بهذه القطعة الواحدة فى ذلك الفصل . وعلى ذلك فإنى معنىّ فقط بمسألتين محددتين : أيمكن إيراد الشعر لإثبات أى شىء ؟ وإلى أى مدى يمكن إيراده لتمثيل أى شىء ؟

يلوح لى أن السيد هوايتهد يدعو هنا شلى وورد زورث لإثبات شىء متصل بما يدعوه « فلسفة للطبيعة » ، أو هذا هو ما يلوح لى معنى كلماته « وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن » ، وحتى إذا لم يكن الكاتب يعنى ذلك ، فهو على الأقل لابد أن يكون الكثير من قرائه قد ظنوا أنه يعنيه .

وعندما يستخدم عالم وفيلسوف على مثل هذا القدر من التبريز الشعر على هذا النحو ، فسيتابعه أناس كثيرون معتقدين أن أى شخص يفهم المنطق الرمزى لابد يقينا أن يفهم أى شىء فى مثل بساطة الشعر . ومن المحقق أنه ينبغى علىّ القول بأن السيد

هوايتهد ، فى القسم الأول من كتابه ، يعدنا للموافقة على أى استخدام للأدب قد يقع عليه اختياره . فمعرفته وتذوقه للتاريخ من العظمة ، وملخصاته ومراجعاته للعمليات والفترات التاريخية من البراعة ، وإلماعاته من التوفيق ، إلى الحد الذى يسحرنا معه بحيث نوافق . ومع ذلك أعتقد أن القطعة التى قرأتها لتوى هراء ، وهراء خطر .

انظر أولا كيف أنه من المهم أن : « نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل » .

ثمة ، بادىء ذى بدء ، خطوتان فى خفة يد هوايتهد . فهو قد أورد وناقش عموما شاعرين من حقبة واحدة ، هما شلى ووردزورث - وعلى ذلك يغدو هذان الاثنان هما « الشعراء » . فهل يستطيع أى مبتدىء فى البحث العلمى أن يقدم أكمل من هذا المثال للاستقراء الناقص ؟ ثم هو يقول إن الشعراء يبينون أن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بالمفهومات الستة التى ذكرها .

ولنتناول الجملة الأولى : « إن أدب القرن التاسع عشر ، وخاصة أدبه الشعرى فى انجلترا ، شاهد على التنافر بين الحدوس الجمالية للنوع الإنسانى وآلية العلم » .

من المحقق أن من الطيش دعوة الشعر الإنجليزى فى القرن التاسع عشر بأكمله إلى أن يشهد على مثل هذا التعميم ، وليس معنى الجملة بالواضح . فهى قد تعنى أن الشعراء الإنجليز العظماء كانوا جميعا على ذكر من هذا التنافر بين الحدوس والآلية . قد يصدق التقرير ، بهذه الصورة ، على مؤلف قصيدة « فى الذكرى » : ولكن إلى أى مدى تراه يصدق على براوننج أو سوينبرن ؟ وعلى قدر ما يصدق ، فإلى أى مدى تراه ذا دلالة على نظرة كل منهما إلى الحياة ؟ غير أنه ربما كان السيد هوايتهد لا يعدو أن يعنى أن الشعراء بتأكيدهم واقعية القيم إنما ينكرون ضمنا كفاية الفلسفات الآلية . غير أن التقرير ، بهذه الصورة ، يصير أشمل مما ينبغى ، لأنه ينطبق على جميع الفنانين فى كل العصور حيث إنهم جميعا قد أكدوا صحة الحدوس الجمالية . وفى القضية اصطلاحان ينبغى فحصهما : « الحدوس الجمالية » و « آلية العلم » ، وينبغى علينا بعد ذلك أن نرى على أى نحو يمكن أن يكون ثمة تنافر بين مصطلحين على مثل هذا القدر من التباين .

إن المخلوق القديم المسكين « الفلسفة الآلية » أو « المادية » قد دحضه فى عصرنا تمام الدحض أصدقاؤه القدامى : العلماء ، ولا يتلقى عطفا من أى إنسان ، سوى قلة من اللاهوتيين الليبراليين . وبديهى أنه ليس مرادفا لـ « آلية العلم » . فهذا الأخير لا يعدو ، بمعناه الدقيق ، أن يكون بنية النظرية الفيزيائية قبل أينشتاين وقبل رذرفورد ، وقد رفضها علماء الطبيعة ، إن قليلا أو كثيرا ، على أساس أنها لا تفسر كل الوقائع - وليس على الأساس المشكوك فيه والقائل بأنها تجرح الحدوس الشعرية . إن آلية العلم ليست مرادفة لفلسفة قائمة على ذلك العلم ، تؤكد أن علم الطبيعة يستطيع أن يفسر الكون بأكمله ، وأن ما لا سبيل لتفسيره على هذا النحو غير جدير بالاهتمام . ولكنى أجد نفسى ، على أية حال ، فى موقف غريب يلزمنى بالدفاع عن « آلية العلم » الذى ليس صديقا لى ، فى مواجهة عالم مبرز .

أتراه ينبغى علينا أن نفترض أن الفلسفة الآلية معادية أساسا لحدوس النوع الإنسانى الجمالية ؟ من المحقق أن هذا الرأى باعث على الدهشة ، حيث إن بعض أعمال الفن الأدبى تلوح قائمة عليها . ففلسفة روايات توماس هاردى ، كما نجدها ، تلوح قائمة على آلية العلم . وإنى لإخالها فلسفة بالغة السوء بالتأكيد ، وأظن أن عمل هاردى كان خليقا بأن يجىء أفضل ، لو أنه كان يعتنق فلسفة أفضل ، أو لا يعتنق أى فلسفة ألبتة ، ولكن ها هى ذى المسألة : ألم يستغل الجبرية فى استخلاص قيمه الجمالية من تأمل عالم لا تهم فيه القيم الجمالية ؟ وثمة شاعر أهم من هاردى هو لوكريتيوس . فنحن لا نستطيع أن ننكر « الحدوس الجمالية » على لوكريتيوس . لقد كان عالمه آليا بما فيه الكفاية ، إن أردنا الحق . ولأنه كان كذلك ، حصل منه لوكريتيوس على القيم الانفعالية المحددة التى حصل عليها . وعلى ذلك فقد يكون لنا أن نقر بأن ثمة تنافرا بين آلية العلم وبعض الحدوس الجمالية ، غير أنه يتعين علينا فى هذه الحالة أن نقول إن كل فلسفة تتنافر مع بعض الحدوس . إن فلسفة الأستاذ إدنجتون الجديدة ، على سبيل المثال ، تتنافر مع بعض حدوس جميع المسيحين ، خلا أعضاء جمعية الأصدقاء . وفلسفة دانتى ليست بالأرض المثلى التى تبنى منها حدوس وردزورث .

وحتى الآن لم أناقش مصطلح « الحدوس الجمالية » غير أن هذا المصطلح محفوف بالإبهام والغموض . وأظن أن السيد هوايتهد يعنى به تلك الحدوس الشائعة ، إن قليلا أو كثيرا ، بين النوع الإنسانى ، والتى يكون الفنان أرهف متلق لها ، وبدونها لا تكون أمامه مادة لفن عظيم . غير أنه مهما يكن من شأن تحريفنا للمصطلح ، فإن ثمة هوة - وأظنها هوة لا سبيل لاجتيازها - بين حدوس الشعراء ، من حيث هى كذلك ، وأى فلسفة محددة ، أو حتى أى اتجاه فلسفى ، أكثر من سواه . من المحقق أن وجود الفن يتضمن واقعية القيم ، ولكن ذلك لا يفضى بنا إلى أى مكان ، ومن المحقق أنه لا يومىء إلى أى نظرية فلسفية فى القيمة .

ولئن ظللت أفحص كل جملة ، فسيدب إلىّ الملل سريعا ،

ولهذا أنتقل إلى آخر جملة : «وعلى ذلك نحصل من الشعراء على العقيدة القائلة بأن فلسفة الطبيعة لا بد أن تعنى على الأقل بهذه الأفكار الست : التغير ، القيمة ، الموضوعات الأبدية ، البقاء ، الكائن العضوى ، التخلل .»

والسؤال هو : إذا كنا نحصل من الشعراء على كل هذا ، فمن أين حصل الشعراء عليه ؟ خذ التغير والبقاء اللذين يشعر السيد هوايتهد أنه مدين بهما لشلى كل هذا الدين . لقد حصل عليهما شلى - فيما أشك - من المكان الذى حصل عليهما منه كل شخص آخر ، فى نهاية المطاف ، أى أفلاطون . وواقعية الموضوعات الأبدية تلوح لى أقرب إلى أفلاطون منها إلى أن تكون اكتشافا لشلى ، أو كل الشعراء الرومانسيين مجتمعين . لست أنكر احتمال أنه قد كان لشلى حدس جديد بهذه الأشياء ، ولكن أفلاطون هو الذى توصل إليها أولا . ومن الأمور البالغة الصعوبة أيضا أن نحدد موضع هذه الحدوس . فلا بد أنه كان لشلى حدس جمالى بأنه ليس ثمة إله . وأن الدين المسيحى كذبة بشعة ، لأنه ما كان ليمكنه أن يتوصل إلى مثل هذا الاعتقاد الحار فى الموضوع ، على أساس من الاستدلال وحده ، (وبديهى أنه من الممكن أن يكون قد قرأ روسو أو فولتير أوحتى جودوين) . وحتى إذا حصلنا على العقيدة موضوع النقاش من الشعراء ، فما كانت بنا حاجة إلى الذهاب إلى الشعراء ، كى نحصل عليها . وانى أتساءل بصورة عارضة عما إذا كان مفهوم «الكائن العضوى» أساسيا لفلسفة الطبيعة ، على نحو ما يظنه السيد هوايتهد . إننا قد نعثر على اصطلاح أفضل ، يوما ما ، أوحتى نعود إلى أرسطو الذى لم تكن معرفته بما يمثله هذا الاصطلاح أقل من معرفة أى شخص آخر .

وأظن أن السيد هوايتهد ، على أحسن تقدير ، يخلط بين قدرة الشعر على الإقناع ، وبراهين الصدق . إنه ينقل إلى الشعر ، كعالم ، ذلك التصديق الذى يقال إن أجيالا سابقة ، بما فى ذلك الشعراء قد خلعته على العلم .

إن الأستاذ هوايتهد يحذرنا من أن المرء قد يكون واحدا من أعظم أصحاب المنطق الصورى الأحياء ، ومع ذلك يكون عديم الحول تماما فى ميدان لا علم له به . وما كنت ، على أية حال ، لأكرس هذه المساحة ، لا لشىء سوى المتعة الفظة المتمثلة فى مهاجمة رجل مشهور ، وإنما لأنى أعتقد أن نظرية الشعر الكامنة فى فصل هوايتهد نظرية خطرة ، لأننا نستطيع أن نثبت بها ، متى اخترنا أمثلتنا بحصافة ، أى شىء تقريبا نريد إثباته . وأعتقد أيضا - وهذه نقطة متصلة بالموضوع ، وإن كنت لا أستطيع أن أعالجها هنا - أن السيد هوايتهد يخطىء ، لأنه يجهل اللاهوت ، كما يخطىء لأنه لم يفكر فى الشعر بجدية كافية .

والآن فإن من بين الأشخاص الذين فكروا فى الشعر مباشرة - ومن المؤكد أن بعضهم يدين بالكثير للسيد هوايتهد والسيد رسل من ناحية التدريب على المنطق - قد نبع حديثا رأيان شائقان . أحدهما هو رأى السيد مونتجومرى بلجيون فى فصل من كتابه الحديث : «فلسفتنا الراهنة فى الحياة» . تذهب نظريته إلى أن الفنان الأدبى - فهو ليس معنيا بسائر الفنون - إنما هو ما يدعوه «داعية لا مسئول» بمعنى أن كل فنان يصطنع نظرة أو نظرية فى الحياة ، وقد يكون اختياره - إن قليلا أو كثيرا - مبررا أو من قبيل النزوة ، قد يكون ، إن قليلا أو كثيرا ، صائبا ، وقد يكون صادقا أو زائفا : غير أنه يتصادف أن يكون هو الرأى الملائم له ، وهو يستخدمه كمادة لفنه الأدبى . فتأثير العمل الفنى الأدبى يجنح دائما إلى أن يغرى القارىء بتقبل تلك النظرة أو النظرية . ويكون هذا الإغراء مضمرا على الدوام ، بمعنى أن القارىء يوجه دائما إلى الإيمان بشىء ما ، وأن هذه الموافقة تنصيصية - ففن التقديم يغرى القارىء : وحتى إذا كان ما أدى به إلى الإيمان به أمرا صائبا ، فإنه يكون قد ضلل إذ جعل مؤمنا به . وهذه النظرية - كما ترى - أقرب إلى أن تكون محزنة ، وبعيدة عن أن تشبه نظرية أفلاطون الذى طرد الشعراء من جمهوريته المثالية ، غير أنها لا هى بالمغربة فى الخيان ، ولا بالتى يسهل تنحيتها .

والنظرية الأخرى هى نظرية السيد أ . أ . ريتشاردز ، كما عبر عنها على وجه الخصوص فى كتابه الحديث «النقد التطبيقى» . يرى السيد ريتشاردز أنه على حين قد يكون من اللازم للشاعر أن يؤمن بشىء ما ، كى يكتب شعره - وإن كان يميل إلى الظن بأن الشاعر خليق بأن يمضى خطوة أبعد إذا هو لم يؤمن بشىء - فإن القارىء المثالى يتذوق الشعر وهو فى حالة ذهنية ليست بالاعتقاد وإنما هى - بالأحرى - تعليق مؤقت للإنكار . فالناقد الأول - كما ترى - خليق بأن يقول إنك ستقدر دانتى تقديرا أعلى ، إذا كنت كاثوليكيا - أو - مناوبة - إنك إذا سحرت بشعر دانتى ، فمن المحتمل أن تصير كاثوليكيا . بينما السيد ريتشاردز - على ما أظن - خليق أن يقول إنه كلما ازدادت معرفتك بما كان دانتى يؤمن به ، أو ، على نحو أدق ، كلما ازدادت معرفتك بفلسفة الحياة التى تقوم عليها قصيدة دانتى - ضاربين صفحا عن مسألة ما كان دانتى نفسه يؤمن بها أو كيف - كان ذلك أفضل : غير أنك عندما تكون مستمتعا بقصيدة دانتى إلى أقصى حد كشعر فإنه لا يمكن القول بأنك تؤمن أو تشك أو تنكر فلسفتها المدرسية . وهكذا يجمل بك أن تكون قادرا على أن تتذوق ، كأدب ، كل الأدب ، مهما يكن مكانه أو جنسه أو زمانه .

وليست هاتان النظريتان متضادتين إلى الحد الذى تبدوان عليه

لأول وهلة . فالسيد بلجيون أشد اهتماما بما يحدث فعلا ، ويقول إنك - سواء أدركت ذلك أو لم تدركه - تجنح إلى الإيمان وإلى أن تتأثر بأى كاتب تعجبك صورة التعبير عنده . أما السيد ريتشاردز فأقل اهتماما بالقارىء الفعلى منه بالقارىء المثالى : إنه يقول - من الناحية الفعلية - إن هذا قد يحدث ، غير أنه على قدر ما يحدث يكون رجعك مشوبا ، ويجمل بك ألا تتأثر على هذا النحو ، فمن الممكن ومن الصواب أن تستمتع بالشعر كشعر ، وأنت لا تعدو أن تستخدم فى قراءتك فلسفة المؤلف كما كان المؤلف ، لا شعوريا ، يستخدم تلك الفلسفة لكى يكتب الشعر .

وفى ملحوظة تذيل مقالة حديثة نشرتها عن دانتى قمت بمحاولة أولى لنقد كل من هذين الرأيين ، وللعثور على طريق للتوسط بين الحقيقة الكامنة فى كليهما . وهأنذا الآن أقوم بمحاولة جديدة .

إننا نجد ، بادىء ذى بدء ، أنه ما من فن - وعلى وجه التحديد ، وبخاصة ، ما من فن أدبى - يمكن أن يوجد فى فراغ . فنحن ، من الناحية العملية ، مخلوقات ذات اهتمامات متنوعة ، ولا يوجد فى الكثير من اهتماماتنا العادية اتساق واضح . اقرأ ، على سبيل المثال ، المعلومات التى أدلت بها الشخصيات المذكورة فى كتاب « من هم ؟ » والتى تنازلت بأن تملأ خانة الاستمارة الخاصة بـ « وسائل الترويح عن النفس » . ليست هناك صلة واضحة ، إذا ولفنا عينة ، بين تربية القطط الفارسية الفائزة والاشتراك فى مسابقات اليخوت المصغرة . إن هذا حد متطرف من السلم . ولكننا - من ناحية أخرى - نجنح - فيما أظن - إلى التوحيد بين اهتماماتنا . فافتراض أن أى امرىء لا يميل إلا إلى أحسن شعر ، وأنه يميل إلى كل الشعر الجيد بدرجة متساوية ، وأنه يميل إلى كل شعر يليه فى الجودة كما ينبغى أن يمال إلى شعر تال له فى الجودة ، وهكذا ، إلى أن يمقت كل الشعر الردىء بدرجة متساوية ، إنما هو افتراض ليس إلا . فلست إخال أنه قد كان هناك فى يوم من الأيام ، أو أنه سيكون ، ناقد لأى فن ، يكون تذوقه ملكة منفصلة ، حصيفة تماما ومنفصلة كلية عن اهتماماته الأخرى وأهوائه الخاصة : ولئن وجد ، أو كان موجودا ، أو سيوجد ، فإنه يكون قد كان ، أو هو ، أو سيكون شخصا مملا ليس لديه ألبتة ما يقال . ومع ذلك نجد ، من ناحية أخرى ، أنه ليس ثمة محلل أسوأ ، ولا ناقد أعقم ، من ذلك الذى رفض كل معايير موضوعية لكى يروى لنا أوجاعه الخاصة . إن « الرحلة بين الآيات الفنية » هى ، فيما أعتقد ، العبارة التى استخدمها أناتول فرانس فى وصف نقده الخاص ، مضمرا بذلك أنه لا يعدو أن يكون سجلا لمشاعره الخاصة - ومع ذلك فإن فى العبارة ذاتها إقرارا بأن الآيات الفنية كانت موجودة كآيات فنية ، وذلك قبل أن تبدأ الرحلة .

غير أن هذه المفارقة الظاهرة - هذه الحاجة إلى التصويب إلى شىء كى نفعل شيئا غيره - وهذا الإنجيل الواضح للنفاق ، أو خداع الذات ، صائب لأنه يرتكز على طبيعة النفس الإنسانية ، يجسد حاجتها وتوقها إلى الكمال والوحدة . فنحن نجنح ، فيما أظن ، إلى تنظيم أذواقنا فى مختلف الفنون على شكل كل ، ونرمى فى النهاية إلى نظرية فى الحياة أو نظرة إلى الحياة ، وعلى قدر ما نكون واعين نرمى إلى أن ننتهى باستمتاعنا بالفنون إلى فلسفة ، وبفلسفتنا إلى دين - على نحو نجد معه أن ما هو شخصى وخاص بالذات يندمج ويكتمل بما هو لا شخصى وعام . إنه لا يلغى وإنما يثرى ويتسع وينمو ويقترب أكثر من ذاته بكونه شيئا غير ذاته .

ليس هناك ، فى رأيى ، متذوق واحد للشعر ، وإنما سلسلة من المتذوقين . ومن أخطاء النظرية النقدية - فيما أظن - أن نتصور شاعرا واحدا مفترضا من ناحية ، وقارئا واحدا مفترضا من ناحية أخرى . على أن ذلك ربما كان خطأ أقل خطورة من ألا تكون لدينا فروض أساسا . والنقطة التى أريد التعبير عنها هى أن الدوافع المشروعة للشاعر ، وكذلك الاستجابات المشروعة للقارىء ، تتفاوت إلى حد كبير ، وإن كان ثمة ترتيب ممكن لهذه التنوعات . وفى سلسلتى ، دعونا نضع السيد بلجيون عند أحد أطراف السلم ، والسيد ريتشاردز عند الطرف الآخر . فأحد الحدين هو أن تميل إلى الشعر لا لشىء إلا لما يقوله : أى أن تميل إليه لا لشىء إلا لأنه ينطق بمعتقداتك الخاصة أو تحيزاتك - ومعنى هذا ، بطبيعة الحال ، ألا تكترث ألبتة لـ « شعر » الشعر . والحد الآخر هو أن تميل إلى الشعر لأن الشاعر قد عالج مادته إلى أن صارت فنا كاملا ، ومعنى هذا ألا نكترث للمادة وأن نعزل استمتاعنا بالشعر عن الحياة . إن الحد الأول ليس استمتاعا بالشعر ألبتة ، والحد الآخر استمتاع بتجريد لا نعدو أن ندعوه شعرا . غير أنه ، بين هذين الحدين ، تقع سلسلة متصلة من التذوقات ، لكل منها صحته المحدودة .

وصحة هذه السلسلة من التذوقات ، إنما يؤكدها فحصنا لدوافع مختلف الشعراء . بوسعنا ، تسهيلا للأمور ، أن نقابل بين ثلاثة أنماط مختلفة . فهناك الشاعر الفلسفى ، مثل لوكريتيوس ودانتى ، الذى يتقبل إحدى فلسفات الحياة - إذا جاز لنا أن نقول ذلك - مقدما ويقيم قصيدته على فكرة واحدة . وهناك الشاعر - مثل شكسبير أو ربما سوفوكليس - الذى يتقبل الأفكار الجارية ويستخدمها ، ولكن مسألة الاعتقاد تكون فى عمله أشد إرباكا وروغانا . وأخيرا فهناك نمط آخر - يمكن أن نعد جوته نموذجا له - لا هو بالذى يتقبل تماما نظرة معينة إلى الكل ، ولا هو بالذى لا يعدو أن ينظر إلى وجهات النظر فى الحياة لكى يصنع منها شعرا ، وإنما يجمع فى ذاته ، إن قليلا أو كثيرا ،

بين وظيفتى الفيلسوف والشاعر - أو ربما ذكرنا بليك ، فهؤلاء شعراء لهم أفكارهم الخاصة ، وهم يؤمنون بها على نحو مؤكد .

وبعض الشعراء من نمط مختلط إلى الحد الذى يتعذر علينا معه أن نعرف إلى أى مدى يكتبون شعرهم بدافع مما يؤمنون به ، وإلى أى مدى لا يؤمنون بالشىء إلا لأنهم يرون أنهم يستطيعون أن يصنعوا منه شعرا . ولئن كنت على حق فى السماح للشاعر الحق بهذه السلسلة من الدوافع الممكنة (وبسلسلة مماثلة لقارىء الشعر الحق) فإن نظريات السيد بلجيون والسيد ريتشاردز ينبغى أن تعدل تعديلا كبيرا . ذلك أن «الدعاية اللامسئولة» تكون أحيانا أقل اتساما باللامسئولية ، وأحيانا أقل اتساما بطابع الدعاية . إن لوكريتيوس ، ودانتى ، على سبيل المثال ، هما ما يدعوه السيد بلجيون بالدعاة ، يقينا ، غير أنهما داعيتان واعيان ومسئولان ، على نحو خاص : وحسبك أن تقرأ ما يقوله دانتى فى «الوليمة» Convivio وفى رسالته إلى كان - جراند لكى تفهم الهدف الذى كان يتغياه .

كان ملتون أيضا داعية متعمدا غير أنه ينبغى علينا أن نسلم هنا بوجود اختلاف آخر . إن فلسفتى لوكريتيوس ودانتى - مهما يكن من اختلاف إحداهما عن الأخرى - ما زالتا قادرتين على التأثير فى الإنسانية . ولكنى لا أستطيع أن أتخيل أى قارىء اليوم يتأثر بملتون فى آرائه اللاهوتية . وعلة ذلك ، فيما أظن ، هى أن كلا من لوكريتيوس ودانتى يلخصان فى شعر عظيم ويعيدان تقرير رأيين مركزيين فى تاريخ عقلية الرجل الغربى ، على حين لا يعدو ملتون ، فى شعره العظيم ، أن يعيد تقرير رأى كان إلى حد كبير من ابتكاره الخاص ، أو توليفه الخاص ، ويمثل هرطقة متطرفة ، أحييت فى ذهنه هو . وفى ملتون يسهل كثيرا فصل عظمة الشعر عن المفكر - مهما يكن من جديته - الكامن وراء ذلك الشعر . وعلى ذلك فإن ملتون أقرب إلى الإدراك من وجهة نظر رتشاردز ، لأننا حين نقرأ ملتون ننتشى - فيما أظن - بشعره الفخيم دون أن نجد مايغرينا بالإيمان بفلسفته أو لاهوته . وعلى ذلك فإننا حين نبحث ما إذا كان الفنان الأدبى داعية لا مسئولا أو لم يكن ، يتعين علينا أن ندخل فى الاعتبار كلا من تنوعات الابتكار وتنوعات التأثير عبر الزمن . وأشعر بأنه ربما كان لملتون ، فى فترة من الفترات ، مثل هذا التأثير القوى الذى أشعر بأنه يمكن أن يكون للوكريتيوس ودانتى فى أى وقت - ولكنى لا أعتقد أن له هذا التأثير الآن . عموما نجد أن عنصر الدعاية ، فى التأثير الفعلى لأى قطعة من الكتابة علينا ، يعتمد إما على دوام العقيدة أو على قربها منا زمنيا . ذلك أن تأثير كتاب من نوع «طريق كل البشر» على الجيل التالى لبتلر مباشرة ، كان - فيما أثق - هو التأثير الذى يريده إلى حد كبير ، أما تأثيره على الجيل التالى فلم يكن التأثير نفسه البتة .

وربما استنتجتم أنه يتعين علينا الانتهاء إلى أنه من المتعذر أن نستمتع (أو نحكم على) العمل الفنى من حيث هو كذلك إلا بعد أن ينقضى وقت كاف لجعل عقائده أمرا عفى عليه الزمن : بحيث لا نعدو أن نفحصها ونتقبلها ، كما يريدنا السيد ريتشاردز أن نفعل : بمعنى أن ننتظر مائة عام ، حتى نعرف مدى جودة أى قطعة من الأدب . وثمة أسباب كثيرة تجعل هذا الحل البسيط غير مجد ، من بينها أنه عندما يكون أحد الكتاب شديد البعد عنا ، من حيث الزمان أو السلالة ، إلى الحد الذى لا نعرف معه شيئا عن مادته ولا نستطيع أن نفهم معتقداته البتة ، لا يمكننا تذوق عمله كشعر . فلكى نستمتع بهوميروس كشعر ، نحتاج إلى ما هو أكبر كثيرا من معجم يونانى وعلم الصرف اليونانى وبناء الجمل . وكلما تشربنا بحياة قدامى الإغريق ، وحاولنا أن نعيد خلق عالمهم تخيليا ، أمكننا أن نفهم ونستمتع بشعر ذلك العالم على نحو أفضل . وثمة سبب آخر هو أن الزمن - للأسف - لا يجلب الحياد بالضرورة . فهو قد لا يعدو أن يحل محل مجموعة التحيزات المؤيدة للشاعر مجموعة أخرى معادية له . وإنه لمن الشائق أن تقرأ تعليقات طلبة السيد رتشاردز ، كما ترد فى كتاب «النقد التطبيقى» ، على سوناتة دون العظيمة «لدى أركان العالم الدائرى المتخيلة . . .» . إن بعض سوء الفهم لا يرجع - فيما أعتقد - إلى الجهل بلاهوت عصر دون ، قدر ما يرجع إلى تقبل هؤلاء الطلاب - تقبلا يتفاوت فى الوعى ، إن قليلا أو كثيرا - مجموعة أخرى من المعتقدات ، جارية فى عصرنا .

دعوت لوكريتيوس ودانتى دعاة مسئولين . غير أن ثمة بعض شعراء يرهقنا أن نظر إليهم على أنهم دعاة على الإطلاق . خذ شكسبير . إنه لا يشرح قط - مثلما يشرح دانتى - نسقا فلسفيا محددا ، وإنى لعلى ذكر من أن محاولات كثيرة قد بذلت وستبذل لكى تشرح ، فى نثر واضح ، نظرية الحياة التى يظن أن شكسبير كان يعتنقها وأن أى عدد من وجهات النظر فى الحياة قد استخلص من شكسبير . لست أقول إن مثل هذه المحاولات غير مشروعة أو عقيمة تماما فالميل إلى التفلسف حول شكسبير طبيعى كالميل إلى التفلسف حول العالم ذاته . وكل مافى الأمر هو أن فلسفة شكسبير بالغة الاختلاف عن فلسفة دانتى ، فهى حقيقة تشترك فى الكثير مع فلسفة بيتهوفن مثلا . ومعنى هذا أن من يحبون بيتهوفن يجدون فى موسيقاه شيئا ندعوه معناها رغم أننا لا نستطيع أن نحصره فى نطاق الكلمات ، غير أن هذا المعنى هو الذى يدخلها ، على نحو ما ، فى حياتنا بأكملها ، ويجعل منها تدريبا وجدانيا ونظاما ، لا مجرد تقدير للبراعة . ومن المحقق أن شكسبير يؤثر فينا ، غير أنه لما كان يؤثر فى كل إنسان بحسب تربيته ومزاجه وحساسيته ، ولما كنا لا نملك مفتاحا لفهم العلاقة بين تأثير شكسبير على أى ذهن وما كان شكسبير يعنيه حقيقة ،

فإنه لمن الإغراق فى الخيال ، تقريبا ، أن ندعوه دعاية .

وحينما نصل إلى معلمى السيد هوايتهد - شلى وورد زورث - نجد ، مرة أخرى ، أن الموقف مختلف . فنحن إذا حكمنا عليهما من واقع تأثيرهما على السيد هوايتهد ، لتعين علينا يقينا أن ندعوهما دعاة لامسئولين . بيد أن شكوكى تتجه إلى أن تأثيرهما على عقل كعقل السيد هوايتهد يسير فى معدل مباشر مع غموض أفكارهما ، أو مع الحقيقة الماثلة فى أنهما يحملان أشياء معينة ، على محمل التسليم ، بدلا من أن يشرحاها . إن المسيحى المستقيم ، على سبيل المثال ، لا يكاد يكون من المحتمل أن ينظر إلى دانتى على أنه يثبت المسيحية ، والمادى المستقيم لا يكاد يكون من المحتمل أن يذكر لوكريتيوس على أنه برهان على المادية أو الذرية . فالذى سيجده فى دانتى أو فى لوكريتيوس إنما هو الحرمة الجمالية : أى التبرير الجزئى لهذه النظرة إلى الحياة من جانب الفن الذى ولدته . ولا ريب فى أننا جميعا نتأثر تأثرا قويا بالحرمة الجمالية ، وأن أى طريق أو نظرة إلى الحياة تولد فنا أدنى ، أو لا تولد أى فن . ومن ناحية أخرى ، لا أعتقد أن مسيحيا يستطيع أن يتذوق فنا بوذيا تمام التذوق ، أو العكس .

بيد أن السيد هوايتهد - فيما أشك - لم يكن يستخدم الحرمة الجمالية بهذا المعنى الذى أعده مشروعا . فأنت لا تستطيع أن تحصل عليها بأن تذهب إلى الشعراء من أجل الحكم أو الأقوال الوجيزة أو بأن تنسب إليهم إلهاما من نوع هاتف دلف . وكل ما تستطيعه هو أن تقول : إن هذا الشاعر أو ذاك قد استخدم هذه الأفكار لكى يصنع شعرا ، ومن ثم فقد بين أن هذه الأفكار تستطيع أن تولد ، وتولد فعلا ، قيما معينة ، وعلى ذلك تكون هذه الأفكار صحيحة لا فى نظرية فحسب ، وإنما يمكن أيضا أن تندمج فى الحياة من خلال الفن . غير أنه لكى نفعل هذا ، نجد أنفسنا ملزمين بأن نقيم أولا فن شلى أو وردزورث . ما مدى اكتمال الفلسفة التى يستخدمها الشاعر وما مدى ذكائها وحسن فهمه لها ؟ وإلى أى مدى حققها شعريا ؟ من أين حصل عليها وكم من الحياة تغطى ؟ مثل هذه الأسئلة ينبغى أن نطرحها أولا . وما يثبته الشعر عن أى فلسفة لا يعدو أن يكون إمكان عيشها - ذلك أن الحياة تشمل كلا من الفلسفة والفن .

بيد أننا قد نتساءل : هل لعظمة الفلسفة وشمولها أى علاقة فعلية أو نظرية بعظمة الشعر ؟ إننا من الناحية الفعلية قد نجد شاعرا يضفى على فلسفة أدنى ، صحة أكبر ، وذلك بإدراكه لها فى الفن الأدبى على نحو أكثر اكتمالا واقتدارا ، وقد نجد شاعرا آخر يستخدم فلسفة أفضل ويحققها على نحو أقل إقناعا . ومع ذلك فنحن لا نشك فى أن «أصدق» الفلسفات هى خير مادة لأعظم الشعر ، بحيث يتعين علينا أن نقيم الشاعر فى نهاية المطاف بكل من الفلسفة التى يحققها فى شعره واكتمال هذا التحقيق وكفايته . ذلك أن الشعر - وأنا هنا ، وحتى هذا الحد ، متفق مع السيد رتشاردز - ليس تأكيدا لأن هذا الشىء أو ذاك صادق ، وإنما جعل ذلك الصدق أكثر واقعية فى نظرنا ، أنه خلق لتجسيد محسوس ، وتحويل للكلمة إلى جسد ، وذلك إذا تذكرنا أنه توجد ، بالنسبة للشعر ، خصائص متنوعة للكلمة وخصائص متنوعة للجسد . بديهى ، كما قلت ، أنه من اللازم ، فى بعض أنواع الشعر ، أن يؤمن الشاعر ذاته بالفلسفة التى يستخدمها ، ومهما يكن من أمر ، فلست أود أن أؤكد أهمية الفلسفة أكثر مما ينبغى ، أو أن أتحدث عنها كما لو كانت المادة الوحيدة . فما تجده عندما تقرأ لوكريتيوس أو دانتى هو أن الشاعر قد حقق انصهارا بين تلك الفلسفة ومشاعره الطبيعية بحيث تغدو الفلسفة واقعية ، بينما تكتسب المشاعر علوا وعمقا وعزة .

وينبغى أن نتذكر أن جزءا من فائدة الشعر بالنسبة للكائنات الإنسانية شبيه بفائدة الفلسفة لها . فنحن عندما ندرس الفلسفة ، كنسق متمدين ، لا نفعل ذلك فقط من أجل التقاط فلسفة نعتنقها باعتبارها «صادقة» ، أو من أجل توليف فلسفة خاصة بنا ، من كل الفلسفات . إننا ندرسها إلى حد كبير لأنها تدربنا على اصطناع الأفكار أو مراودتها ، ومن أجل توسيع الذهن وتدريبه اللذين نحصل عليهما من محاولتنا النفاذ إلى فكر إنسان ما ، والتفكير فيه على نحو ما فعل ، ثم الانتقال من تلك الخبرة إلى خبرة أخرى . فقط بتدريب الفهم دون اعتقاد - على قدر ما يمكننا ذلك - يسعنا أن نصل - بوعى كامل - إلى نقطة نؤمن عندها ونفهم . والأمر شبيه بذلك فى خبرتنا بالشعر . فنحن ، مثاليا ، نرمى إلى أن نطمئن إلى شعر يحقق شعريا ما نؤمن به ، غير أننا لانتصل بالشعر إلا إذا أمكننا الدخول والخروج بحرية ، فى عوالم الخلق الشعرى المتنوعة ، ونحن نجد ، من الناحية العلمية ، أن أحكامنا الأدبية قابلة دائما لأن تخطىء ، لأننا نجنح حتما إلى المبالغة فى قيمة الشعر الذى يجسد نظرة إلى الحياة يسعنا أن نفهمها ونتقبلها ، غير أنه لا حق لنا - فى الواقع - فى مدح هذا الشعر إلى هذا الحد ، إذا نحن لم نقم أيضا بجهد دخول عوالم الشعر الأخرى الغريبة عنا . ليس بمستطاع الشعر أن يثبت أن أى شىء صادق ، وإنما قصاراه أن يخلق تنوعا من الكليات المؤلفة من مكونات ذهنية ووجدانية ، تبرر الوجدان بالفكر ، والفكر بالوجدان . إنه يثبت على نحو متتابع - أو يخفق فى أن يثبت - أن عوالم معينة من الفكر والشعور ممكنة . وهو يضفى حرمة ذهنية على الشعور ، وحرمة جمالية على الفكر .

الدين والأدب (١٩٣٥)

مقالة له أسهم بها فى تحرير كتاب عنوانه الإيمان الذى يضىء(١٩٣٥).

إن ما سأقوله إنما يؤيد - إلى حد كبير - الأقضية الآتية : ينبغى أن يكمل النقد الأدبى نقد منبثق من موقف خلقى ولاهوتى محدد ، فعلى قدر ما يكون فى أى عصر من العصور اتفاق عام على أمور خلقية ولاهوتية يستطيع النقد الأدبى أن يكون ذا كيان . وفى عصور كعصورنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم ، لاسيما ماكان منها من صنع الخيال ، بمعايير خلقية ولاهوتية صريحة . فـ «عظمة» الأدب لا يمكن أن تتقرر بالمعايير الأدبية وحدها وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هى التى تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشىء أدباً أو لم يكن(*) .

لقد افترضنا ضمنا - لبضعة قرون خلت - أنه «لا» علاقة بين الأدب واللاهوت . ولكن هذا لا ينفى أن الأدب (وأعنى مرة أخرى أعمال الخيال قبل سواها) قد كان ، وما يزال ، وربما يظل دائما ، يقوم ببعض المعايير الخلقية . غير أن الأحكام الخلقية على الأعمال الأدبية لا تصدر إلا عن القاعدة الخلقية التى يرتضيها كل جيل وهل هى متمشية مع تلك القاعدة أولا . ففى عصر يرتضى بعض اللاهوت المسيحى الدقيق قد تغدو القاعدة العامة أرثوذكسيةعن جدارة وإن كانت العقيدة العامة التى فى مثل هذه الفترات قد تمجد أمثال هذه المفاهيم «الشرف» «المجد» أو «الانتقام» إلى الحد الذى لا تحتمله المسيحية على الإطلاق . أما حين تغدو القاعدة العامة منفصلة عن خلفيتها اللاهوتية وتغدو على ذلك مسألة عادة أكثر فأكثر ، عند ذلك تتعرض القاعدة للتحيز والتغير معا . وفى مثل هذه الفترات تغدو الأخلاقيات معرضة لأن تتغير بواسطة الأدب إلى الحد الذى نجد معه عند التطبيق أن «ما يلقى المعارضة» فى الأدب لا يعدو أن يكون ما لم يألفه جيله الراهن ، فمن الشائع أن مايصدم جيلا يرتضيه الجيل التالى بغاية الهدوء . وهذه القابلية للتغير فى المعايير الأخلاقية تحيا أحياناً بالرضاء إذ تتخذ دليلا على قابلية الإنسانية للكمال بينما هى لا تعدو أن تكون دليلا على ما فى الأحكام الخلقية للناس من أصول لا ضرورة لها .

لست أعنى هنا الأدب الدينى وإنما تطبيق ديننا على نقد أى أدب من الآداب . وعلى أية حال فقد يكون من الخير لنا بالمثل أن نميز بين ما أعده ثلاثة معان يمكن أن نتحدث بها عن «الأدب الدينى» . فالأول هو ما نعنيه حين نقول إن هذا «أدب دينى» مثلما نتحدث عن «أدب تاريخى» أو «أدب علمى» . أعنى أنه فى مقدورنا أن نعالج الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس أو كتابات جرمى تيلور على أنها من الأدب مثلما نعالج الكتابات التاريخية لكلارندون وجيبون (أعظم مؤرخينا الإنجليز) على أنها من الأدب أو مثلما نعالج كتابى **(المنطق)** لبرادلى أو **(التاريخ الطبيعى)** لبوفون . فقد كان لكل كاتب من هؤلاء الكتاب (إلى جانب هدفه الدينى أو التاريخى أو الفلسفى) من الملكة اللغوية ما يجعل قراءته أمراً محببا لكل من يمكنه الاستمتاع بأسلوب أجيدت كتابته ولو لم يعنه الأهداف التى كان هؤلاء الكتاب يتغيونها . وإنى لأضيف أنه على الرغم من أن العمل العلمى أو التاريخى أو اللاهوتى أو الفلسفى - والذى هو أدب أيضاً - قد يحال على المعاش على اعتبار أنه يمكن أن يكون أى شىء إلا أدباً ، فإنه من المحتمل لمثل هذا العمل ألا يكون أدبا ما لم تكن له قيمة علمية أو غيرها فى عصره . فبينما أعترف بشرعية مثل هذا التذوق ترانى أقوى شعورا بعيوبه : فالذين يستمتعون بهذه الكتابات من أجل قيمتها الأدبية «وحدها» إنما هم طفيليون بالضرورة ونحن نعلم أن الطفيليين عندما يزداد عددهم أكثر من اللازم يغدون أوبئة .

وإنه لفى مقدورى أن أنفجر غاضباً من رجال الدين الذين انتشوا بالكتاب المقدس كعمل أدبى «وبالكتاب المقدس» كـ «أسمى آثار النثر الإنجليزى» . فالذين يتحدثون عن الكتاب المقدس باعتباره «أثراً من آثار النثر الإنجليزى» لا يزيدون عن الإعجاب به باعتباره أثرا فوق قبر المسيحية . على أنه ينبغى على أن أجتنب الدروب الفرعية فى حديثى فحسبى أن أقول : إنه كما أن كتابات كلارندون أو جيبون أو بوفون أو برادلى كانت بحيث يقل حظها من القيمة الأدبية لو كانت خالية من المعنى باعتبارها

* كمثال للنقد الأدبى الذى يكتسب دلالة أكبر بفضل اهتماماته اللاهوتية ، أود أن أوجه النظر إلى كتاب تيودور هيكر : «فرجيل» (شيد آند وارد) .

تاريخا وعلماً وفلسفة . وعلى نحو مماثل كان للكتاب المقدس تأثير «أدبي» على الأدب الإنجليزي «لا» لأنه عد أدباً وإنما لأنه عد سجل كلمة الله . ولعلّ الحقيقة الماثلة في أن رجال الأدب يتحدثون عنه الآن باعتباره «أدبا» تشير إلى «نهاية» ماله من تأثير «أدبي» .

وثاني ضروب الصلة بين الدين والأدب تتمثل فيما يسمى الشعر «الديني» أو التعبدي» . والآن ما الموقف المألوف الذي يتخذه عاشق الشعر (وأعني به المستمتع والمتذوق الحقيقي للشعر لأول مرة وليس ذلك الذي يقلد الآخرين في الإعجاب بما أعجبهم) من هذا القسم من الشعر ؟ أعتقد أن الإجابة كلها إنما تكمن في تسميته إياه «قسما» . فهو يعتقد – وإن لم يكن ذلك صراحة على الدوام – أنك حين تصف شعرا بأنه «ديني» فإنك إنما تشير إلى حدود غاية في الوضوح . ذلك أن «الشعر الديني» عند غالبية محبي الشعر إنما هو لون من ألوان الشعر «الأقل مرتبة» : فليس الشاعر الديني شاعراً يعالج مادة الشعر كلها بروح دينية وإنما هو شاعر يعالج جزءا محدوداً من هذه المادة ، وهو شاعر يترك ما يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية وبذلك يقر بجهله بها . وإخال أن هذا هو الاتجاه الحقيقي لغالبية محبي الشعر بإزاء شعراء من مثل فون أو ساوثول أو كراشو أو جورج هربرت أو جيرارد هوبكنز .

وبالاضافة إلى ذلك فإنني على استعداد لأن أعترف – إلى حد ما – بأن هؤلاء النقاد على حق . فثمة لون من الشعر – من نماذجه أغلب إنتاج هؤلاء الشعراء الذين ذكرتهم – هو نتاج معرفة دينية خاصة قد تتوافر دون المعرفة العامة التي نتوقعها من كبار الشعراء . فعند بعض الشعراء – أو في بعض أعمالهم – قد تكون هذه المعرفة العامة متوافرة ولكن الخطوات التمهيدية التي تمثلها قد تكبح فلا يمثلون إلا النتاج الختامي . وقد يكون من العسير غاية العسر أن نميز بين هذه الخطوات وبين تلك التي تمثل فيها العبقرية الدينية أو المقدسة المعرفة «الخاصة» والمحدودة . فأنا لا أدعي أن فون أو ساوثول أو جورج هربرت أو هوبكنز شعراء كبار(*) . وإني لأشعر في ثقة أن أول ثلاثة منهم على الأقل إنما هم شعراء هذه المعرفة المحدودة . فهم ليسوا شعراء دينيين عظاما بالمعنى الذي كان عليه دانتي أو كورني أو راسين . لأن دانتي وكورني وراسين شعراء دينيون عظام حتى في مسرحياتهم التي لا تمس الموضوعات المسيحية . وفون وساوثول وجورج هربرت وهوبكنز ليسوا عظاما حتى بالمعنى الذي نقول به إن فيون وبودلير – برغم كل نقائصهما وانحرافاتهما – شاعران مسيحيان . فمنذ عصر تشوسر اقتصر الشعر المسيحي (بالمعنى الذي سوف أرمي إليه) في انجلترا على الشعراء الأقل مرتبة وحدهم .

وأنا أكرر أني عندما أدرس الدين والأدب فإني لا أتحدث عن هذين الأمرين إلا لكي أوضح أني لست معنيا ، في المحل الأول ، بالأدب الديني . وإنما أنا معني بما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الدين والأدب كله . وعلى ذلك فإنه يمكننا أن نمر بالنوع الثالث من «الأدب الديني» مرورا سريعاً . وأنا أعني به تلك الأعمال الأدبية التي ينتجها رجال يرغبون بإخلاص في تأييد قضية الدين : وهو ما يمكن أن يقع تحت عنوان الدعاية . إن في ذهني ، بطبيعة الحال ، قصصا ممتعة من قبيل «الرجل الذي كان الخميس» و «الأب براون» للسيد تشسترتون . فليس ثمة من تعجبه هذه الأعمال ويستمتع بها أكثر مني . وكل ما أريد أن ألاحظه هو أنه عندما يرمي إلى تحقيق هذه الغاية نفسها بواسطة أشخاص متحمسين أقل موهبة من السيد تشسترتون ، فإن التأثير الناتج يكون سلبياً . غير أن النقطة التي أريد إبرازها هي أن مثل هذه الكتابات لا تدخل في أي دراسة جادة لعلاقة الدين بالأدب : لأنها عمليات واعية في عالم يفترض فيه أن الدين والأدب ليسا أمرين متصلين . إن ما أريده إنما هو أدب يكون مسيحياً على نحو لا شعوري ، أكثر مما هو متعمد ومتسم بالتحدي : ذلك أن عمل السيد تشسترتون يستمد دلالته من كونه يظهر في عالم ليس ، على وجه التأكيد ، مسيحياً .

وإني لعلى اقتناع بأننا لا ندرك كيف أننا نفصل فصلا كاملا ، يعوزه العقل ، بين أحكامنا الأدبية وأحكامنا الدينية . ولو كان من الممكن أن نفصل بينهما فصلا تاما ، لربما ما أهمنا الأمر : ولكن الفصل بينهما ليس ، ولا يمكن أن يكون ، كاملا . وإذا نحن مثلنا للأدب بالرواية – لأن الرواية هي الشكل الذي يؤثر به الأدب على أكبر عدد من الناس – فسنلاحظ هذا الإضفاء التدريجي للطابع الدنيوي على الأدب أثناء الثلاثمائة عام الماضية على الأقل . لقد كانت لبنيان ، ولديفو إلى حد ما ، أغراض خلقية : فأولهما فوق متناول الشبهات ، ولكن ثانيهما ليس بمنجاة منها . ومنذ ديفو استمر إضفاء الطابع الدنيوي على الرواية ، وكان هناك ثمة مراحل ثلاث . ففي المرحلة الأولى اعتبرت الرواية العقيدة ، في صورتها في ذلك العصر ، أمراً مسلماً به ، وحذفتها من الصورة التي رسمتها للحياة . وإن فيلدنج وديكنز

(*) لاحظ أنه في حديث ألقي بسوانسي بعد ذلك ببضع سنوات (وقد نشر في مجلة ذا ولش ريفيو ، تحت عنوان «ما الشعر الأقل مرتبة ؟» أوردت رأيا مؤداه أن هربرت شاعر كبير ، وليس شاعرا أقل مرتبة . وإني لأتفق مع هذا الرأي الأخير . (١٩٤٩) .

وثاكرى ينتمون إلى هذه المرحلة . وفى المرحلة الثانية شكت الرواية فى العقيدة ، واهتمت بها ، وصارعتها . وإلى هذه المرحلة ينتمى جورج إليوت وجورج ميرديث وتوماس هاردى . أما المرحلة الثالثة ، وهى التى نعيش فيها ، فيكاد ينتمى إليها جميع الروائيين المعاصرين باستثناء السيد جيمز جويس . إنها مرحلة الذين لم يسمعوا قط باسم العقيدة المسيحية إلا على أنها مفارقة تاريخية .

والآن ، أترى الناس عموما يعتنقون رأيا محددا - دينيا أو معاديا للدين - وهل تراهم يقرؤ ن الروايات أو الشعر ، بقسم منفصل من أذهانهم ؟ إن الأرض المشتركة بين الدين والقصة هى السلوك ، فديننا يفرض أخلاقنا وأحكامنا ونقداتنا لأنفسنا وسلوكنا نحو رفاقنا فى البشرية . إن القصة التى نقرؤ ها تؤ ثر فى سلوكنا نحو رفاقنا فى البشرية ، وتؤ ثر فى نماذجنا عن أنفسنا . فنحن عندما نقرأ عن كائنات إنسانية تتصرف بطرق معينة ، بموافقة المؤلف ، الذى يمنح بركته لهذا السلوك بموقفه من نتيجة السلوك الذى رتبه هو نفسه ، يمكن أن نتأثر بحيث نتصرف على هذا النحو نفسه(*) . وعندما يكون الروائى المعاصر فردا يفكر لنفسه فى عزلته ، فقد يكون لديه شىء مهم يقدمه لمن هم قادرون على تلقيه . إن من هو بمفرده قد يتحدث إلى الفرد ، ولكن أغلبية الروائيين أشخاص منساقون مع التيار ، وغاية الأمر أنهم منساقون أسرع قليلا . إنهم يملكون بعض الحساسية ولكن حظهم من الذكاء ضئيل .

إنه لينتظر منا أن نكون واسعى الأفق فى الأدب ، وأن ننحى جانبا التحيز أو العقيدة ، وأن ننظر إلى القصة على أنها قصة ، وإلى الدراما على أنها دراما . وإنى لضئيل الحظ من التعاطف مع ما يدعى على نحو تعوزه الدقة «الرقابة» فى هذا البلد ، مع ما هو أعصى على أن يتمشى معه من الرقابة الرسمية ، لأنه يمثل آراء أفراد فى ديمقراطية غير مسئولة . ويرجع هذا جزئيا إلى أنها كثيرا ما تمنع الكتب التى لا ينبغى منعها ، وجزئيا إلى أنها ليست أفعل كثيرا من (قانون) حظر المشروبات الكحولية ، وجزئيا إلى أنها إحدى مظاهر الرغبة فى جعل رقابة الدولة تحل محل التأثير المنزلى الحكيم ، وكليا إلى أنها لا تعمل إلا على أساس العرف والعادة ، وليس على أساس مبادىء لاهوتية وأخلاقية مقررة . وهى - عرضا - تمنح الناس إحساسا زائفا بالطمأنينة ، لأنها تفضى بهم إلى الاعتقاد بأن الكتب التى ليست ممنوعة إنما هى كتب لا ضرر منها . أما أن يكون هناك شىء اسمه كتاب بلا ضرر ، فذاك ما لست منه على يقين ، ولكن من المحتمل جدا أن تكون هناك كتب بالغة الإملال إلى الحد الذى يجعلها عاجزة عن إيذاء أحد . غير أنه من المؤكد أن الكتاب لا يغدو بلا ضرر لمجرد أنه ليس هناك من آذاه شعوريا . ولئن وضعنا كقراء معتقداتنا الدينية والخلقية فى ناحية ، وحملنا قراءاتنا على سبيل التسلية وحدها ، أو على مستوى أعلى من أجل المتعة الجمالية ، فإنى لخليق بأن أبين أن المؤلف - مهما تكن نواياه الواعية عند الكتابة - لا يعترف ، من الناحية الفعلية ، بمثل هذه التفرقات .

إن مؤلف العمل التخيلى يحاول أن يؤثر فى كياننا بأكمله ، من حيث نحن بشر ، سواء كان يعى ذلك أو لا يعيه ، ونحن نتأثر به كبشر ، سواء انتوينا ذلك أو لم ننتوه . وإخال أن كل شىء نأكله له تأثير ما علينا ، غير مجرد متعة الذوق والمضغ . فهو يؤثر فينا أثناء عملية التمثل والهضم ، وأعتقد أن هذا يصدق أيضا تماما على أى شىء نقرؤ ه .

والحقيقة الماثلة فى أن ما نقرؤ ه لا يعنى فقط شيئا ندعوه بتذوقنا الأدبى ، وإنما يؤثر مباشرة ، وإن كان هذا التأثير لا يحدث إلا كواحد من مؤثرات أخرى كثيرة ، فى كياننا بأكمله ، إنما تبرز - على خير نحو - فيما أظن ، إذا نحن فحصنا بأمانة تاريخ تربيتنا الأدبية الفردية . انظر إلى قراءات أى شخص يتمتع ببعض الحساسية للأدب فى فترة المراهقة . أعتقد أن كل إنسان على وعى بمغريات الشعر يستطيع أن يتذكر لحظة فى شبابه انجرف فيها ، أو انجرفت فيها ، تماما ، مع عمل أحد الشعراء . ومن المحتمل جدا أن يكون قد انجرف مع عدة شعراء ، واحدا فى إثر الآخر . وليس السبب فى هذا الافتتان العابر هو فقط أن حساسيتنا للشعر تكون أحدّ فى فترة المراهقة منها عند النضج . إن ما يحدث هو ضرب من الإغراق ، وغزو للشخصية غير النامية بعد من جانب الشخصية الأقوى : شخصية الشاعر . وقد يحدث الشىء نفسه ، فى سن تالية ، للأشخاص الذين لم يقرأوا كثيرا . فنحن نجد أن كاتبا من الكتاب يستولى علينا تماما فى فترة ما ، ثم يليه آخر ، وأخيرا يبدأون فى أن يؤثر بعضهم فى بعض ، فى أذهاننا . فنحن نزن أحدهم إزاء الآخر ، ونرى أن لكل منهم صفات غائبة فى الآخرين وصفات لا تتمشى مع صفات الآخرين . ونحن نبدأ - فى الحق - فى أن نكون نقادا . وإن قدرتنا الشخصية النقدية النامية هى التى تحمينا من أن تملكنا - على نحو مسرف - أى شخصية أدبية واحدة . إن الناقد الجيد ، وينبغى علينا جميعا أن نحاول أن نكون نقادا ، وألا نترك النقد للرفاق الذين يكتبون مراجعات فى الصحف - إنما هو الرجل الذى جمع إلى حساسيته الحادة والباقية قراءة واسعة ومتزايدة القدرة على التمييز . إن القراءة الواسعة ليست قيمة باعتبارها نوعا من التجميع والتراكم للمعرفة ، أو ما يطلق عليه أحيانا اسم «الذهن المملوء جيدا» ؛ إنها قيمة لأنه فى عملية التأثر

* إنى هنا وفيما بعد مدين لمونتجمرى بلجيون . البيغاء الإنسانى (فصل عن : الداعية اللا مسئول) .

بشخصية قوية فى إثر أخرى ، نتوقف عن أن نقع تحت سيطرة شخصية واحدة ، أو عدد ضئيل من الشخصيات . وإن مختلف وجهات النظر فى الحياة ، إذ تتعايش فى أذهاننا ، ليؤثر بعضها فى بعض ، وتؤكد شخصيتنا ذاتها ، وتضفى على كل من هذه الوجهات مكانا فى ترتيب خاص بها .

والأمر ببساطة هو أنه ليس من الحق أن الأعمال القصصية ، منثورة كانت أو منظومة ، أى الأعمال التى تسجل أفعال كائنات إنسانية متخيلة وأفكارها وكلماتها ، توسع ، **على نحو مباشر** ، من معرفتنا بالحياة . فالمعرفة المباشرة بالحياة إنما هى معرفة متصلة بذواتنا على نحو مباشر ، وهى معرفتنا بـ «**الطريقة**» التى يتصرف بها الناس عموماً ، وما هم عليه عموما ، على قدر ما يكون ذلك الجزء من الحياة ، الذى نشترك فيه بذواتنا ، مصدر مادة للتعميم . إن المعرفة بالحياة ، حين تحصل عن طريق القصة ، لا تتسنى إلا عن طريق مرحلة أخرى من وعى الذات ، بمعنى أنها لا يمكن أن تكون إلا معرفة بمعرفة أناس آخرين للحياة ، لا الحياة ذاتها . وعلى قدر ما ننغمس فى أحداث أى رواية ، على النحو نفسه الذى ننغمس به فيما يحدث تحت أعيننا ، فإننا نحصل - على الأقل - من الزيف قدر ما نحصل من الصدق . بيد أننا عندما نكون قد نمونا بما يكفى لأن نقول : «هذه نظرة إلى الحياة من جانب شخص كان مراقبا جيدا فى نطاق حدوده ، ديكنز أو ثاكرى أو جورج إليوت أو بلزاك ، ولكنه كان ينظر إليها على نحو مختلف ، لأنه كان رجلا مختلفا . بل إنه قد اختار أشياء مختلفة كى ينظر إليها ، أو عين الأشياء ولكن بترتيب مختلف للأهمية ، لأنه كان رجلا مختلفا . وعلى ذلك فإن ما أنظر إليه إنما هو العالم كما رآه ذهن معين» ، فعند ذلك نكون فى وضع يمكننا من أن نربح شيئا من قراءتنا للقصة . إننا نتعلم **شيئا** عن الحياة من هؤلاء الكتاب مباشرة ، مثلما نتعلم شيئا من قراءة التاريخ مباشرة ، ولكن هؤلاء الكتاب لا يعينوننا معاونة حقيقية إلا حين يمكننا أن نرى اختلافاتهم عنا وأن نضعها فى الحسبان .

والآن فإن ما نحصل عليه ، إذ ننمو تدريجيا ، ونقرأ أكثر فأكثر ، ونقرأ لمؤلفين متنوعين تنوعا أكبر ، إنما هو نظرات متنوعة إلى الحياة . غير أن ما يفترضه الناس عادة - فيما أشك - هو أننا لا نكتسب هذه الخبرة بآراء سائر الناس فى الحياة إلا بـ «تحسين قراءاتنا» . فهذا - فيما يفترض - ثواب نحصل عليه بالعكوف على شكسبير ودانتى وجوته وإمرسون وكارلايل وعشرات من سائر الكتاب المحترمين . أما باقى قراءتنا للتسلية ، فهى مجرد قتل للوقت . غير أنى أميل إلى الانتهاء إلى نتيجة مفزعة مؤداها أن الأدب الذى نقرؤه من أجل «التسلية» أو «من أجل المتعة فحسب» هو - على وجه الدقة - الذى قد يكون له أكبر الآثار علينا ، وأبعدها عن الشك . إن الأدب الذى نقرؤه بأقل قدر من المجهود هو الذى يمكن أن يكون له أسهل التأثيرات علينا وأكثرها خداعا ، ومن هنا كان تأثير الروائيين الشعبيين ، والمسرحيات الشعبية عن الحياة المعاصرة ، يتطلب أشد ضروب التمحيص دقة . والأدب **المعاصر** هو الذى تقرؤه ، أساسا ، غالبية الناس - إن قرأت - بهذا الموقف : موقف «من أجل المتعة فحسب» والسلبية الخالصة .

وينبغى أن تكون علاقة موضوعى بما قلته قد غدت الآن أوضح قليلا . على الرغم من أننا قد نقرأ الأدب لا لسبب إلا المتعة أو التسلية أو «الاستمتاع الجمالى» . فإن هذه القراءة لا تؤثر قط على حاسة خاصة من حواسنا فحسب ، وإنما تؤثر فينا ككائنات إنسانية ، وتؤثر فى كياننا الخلقى والدينى . وأنا أقول إنه على حين قد يكون أفراد الكتاب المبرزين المحدثين قادرين على الارتقاء بالقارىء ، فإن الأدب المعاصر ككل يجنح إلى أن يكون حاطا ، وإنه حتى تأثير الكتاب الأفضل - فى عصر كعصرنا - قد يكون حاطا بالنسبة لبعض القراء ، لأنه ينبغى علينا أن نتذكر أن ما يفعله الكاتب للناس ليس بالضرورة هو ما كان ينتوى أن يفعله . فما يفعله قد لا يكون إلا ما يستطيع الناس أن يروه يحدث لهم . إن الناس يمارسون اختيارا لا شعوريا عندما يتأثرون . فإن كاتبا مثل د . هـ . لورانس قد يكون - من حيث تأثيره - إما نافعا أو ضارا . ولست على يقين من أنى ، شخصيا ، لم يصبنى منه بعض التأثير الضار .

وعند هذه النقطة أتوقع ردا من أحرار العقل ، ومن كل من هم على اقتناع بأنه لو قال كل إنسان ما يظنه ، وفعل ما يميل إليه ، لصارت الأمور - عن طريق تعويض وتكيّف آليين من نوع ما - صوابا ، فى نهاية الأمر . إنهم يقولون : «فلنجرب كل شىء ولئن ثبت أنه خطأ ، فسنتعلم عن طريق التجربة» . وهى حجة كانت خليقة بأن تكون على بعض القيمة ، لو أننا كنا دائما الجيل نفسه على الأرض ، أو لو كان الناس - ونحن نعلم أن هذا ليس هو الشأن - يتعلمون الكثير من خبرة من يكبرونهم سنا . فهؤلاء الليبراليون على اقتناع بأن ما يدعى الفردية التى لا يقيدها شىء هى وحدها التى ستجعل الحقيقة تنبثق . إن الأفكار ، ووجهات النظر فى الحياة - فيما يظنون - تخرج متميزة من أذهان مستقلة ، وبالتالى فإنه عند تناطحها بعنف ، يبقى الأصلح ، وترتفع الحقيقة مظفرة . وأى شخص ينشق على هذا الرأى لابد إما أن يكون وسيطيا ، لا يرغب إلا فى إعادة عقارب الساعة إلى الوراء ، أو فاشيا ، ولعله أن يكون الاثنين معا .

ولو أن جمهرة الكتاب المعاصرين كانوا فردين حقيقة ، وكل منهم بليك ملهم ، له رؤياه المنفصلة ، ولو أن جمهرة القراء المعاصرين كانوا حقيقة جمهرة من **الأفراد** ، لكان هناك ما يقال دفاعا عن هذا الاتجاه . غير أن هذا ليس ، ولم يكن ، ولن يكون

هو الشأن . فليست المسألة مقصورة على أن الفرد القارىء اليوم (أو فى أى عصر) ليس فردا بما يكفى لأن يجعله قادرا على تمثل كل «وجهات النظر فى الحياة» لجميع الكتاب الذين تفرضهم علينا إعلانات الناشرين ، والمراجعين ، وأن يتمكن من بلوغ الحكمة عن طريق النظر فى هؤلاء الكتاب ، واحدا فى أثر آخر . وإنما المسألة هى أن المعاصرين ليسوا ، بدورهم ، أفرادا ، بما فيه الكفاية . فليست المسألة هى أن عالم الأفراد المنفصلين عند الديمقراطى الليبرالى أمر غير مرغوب فيه ، وإنما المسألة ببساطة هى أن هذا العالم لا وجود له . ذلك أن قارىء الأدب المعاصر ليس ، مثل قارىء الأدب العظيم الراسخ المكانة لكل العصور ، بالذى يعرض نفسه لتأثير شخصيات متباينة ومتعارضة ، وإنما هو يعرض نفسه لحركة جماعية من كتاب يظن كل منهم أن لديه شيئا فرديا يقدمه ، ولكنهم جميعا - فى حقيقة الأمر - يعملون معا فى الاتجاه نفسه . وأعتقد أنه لم يكن هناك قط عصر كان فيه الجمهور القارىء على هذه الضخامة أو معرضا هكذا ، على نحو عديم الحول ، لمؤثرات عصره ، كما هو الشأن مع عصرنا . لم يكن هناك - فيما أعتقد - عصر مثله ، نجد فيه أن من كانوا يقرأون أساسا ، كانوا يقرأون كتب المؤلفين الأحياء أكثر كثيرا مما يقرأون كتب المؤلفين الموتى ، ولم يكن هناك عصر كعصرنا على هذا القدر من الانحصار ، والانعزال عن الماضى . قد يكون هناك ناشرون كثيرون ، ومن المحقق أن الكتب التى تنشر أكثر من اللازم ، وأن الصحف لتحث القارىء على أن «يتابع» ما ينشر . لقد بلغت الديمقراطية الفردية النزعة أوجها : وإنه لمن الأصعب اليوم أن تكون فردا ، عما كان الشأن فى أى وقت مضى .

إن للأدب الحديث ، فى حد ذاته ، معايير سليمة تماما للتفرقة بين الجيد والردىء ، والأفضل والأسوأ : ولست أود أن أوحى بأنى أخلط بين السيد **برناردشو** والسيد **نويل كوارد** ، أو بين السيدة **ولف** والآنسة **مانين** . ولكنى ، من ناحية أخرى ، أود أن أوضح أنى أدافع عن أدب «الحياة العالية» ضد أدب «الحياة المتواضعة» . إن ما أريد أن أؤكده هو أن مجموع الأدب الحديث قد أفسده ما أدعوه النزعة الدنيوية ، بمعنى أنه ، ببساطة ، على غير ذكر ، وأنه ، ببساطة ، لا يستطيع أن يفهم معنى ما فوق الطبيعة وأولويته على الحياة الطبيعية ، معنى شىء أفترض أنه همنا الأساسى .

ولست أريد أن أوحى بأنى قد ألقيت مجرد شكوى نكدة من الأدب المعاصر . وإنما أنا إذ أفترض أن ثمة اتجاها مشتركا بين قرائى ، أو بعض قرائى وبينى ، لا يكون السؤال : ما الذى نفعله ؟ قدر ما يكون : كيف يجمل بنا أن نسلك بإزائه ؟ ذهبت إلى أن الاتجاه الليبرالى بإزاء الأدب لن ينفع . وحتى لو كان الكتاب الذين يحاولون أن يفرضوا علينا « نظرتهم إلى الحياة » أفراداً متميزين حقيقة ، وحتى إذا كنا كقراء أفرادا متميزين ، فماذا ستكون النتيجة ؟ من المؤكد أن كل قارىء لن يتأثر ، فى قراءاته ، إلا بما كان مهيئاً سلفا لأن يتأثر بـه . وسيتبع « أقل الخطوط مقاومة » ولن يكون ثمة ما يضمن أن يغدو رجلا أفضل . فنحن - من أجل الحكم الأدبى - بحاجة إلى أن نكون على ذكر حاد من أمرين فى آن واحد : « ما نميل إليه » و« ما يجمل بنا أن نميل إليه » . وقل من الناس من هم أمناء بما يكفى لإدراك أى من هذين الأمرين . فالأول معناه أن نعرف ما الذى نشعر به حقيقة ، وقل جدا من الناس من يعرف هذا . والثانى يتضمن فهما لنواحى قصورنا ، لأننا لا نستطيع أن نعرف حقيقة ما يجمل بنا أن نميل إليه إلا إذا كنا نعرف لماذا يجمل بنا أن نميل إليه ، وهو ما يتضمن معرفة للسبب فى أننا لا نميل إليه بعد . وليس يكفى أن نفهم ما يجمل بنا أن نكون عليه ، إلا إذا عرفنا ما نحن عليه . كما أننا لا نفهم ما نحن عليه ، إلا إذا عرفنا ما يجمل بنا أن نكون عليه . وهاتان الصورتان من معرفة الذات - معرفة ما نحن عليه ، ومعرفة ما يجمل بنا أن نكون عليه - لابد أن تسيرا جنبا إلى جنب .

إن علينا ، كقراء للأدب ، أن نعرف ما الذى نميل إليه . وعلينا كمسيحيين ، فضلا عن كوننا قراء للأدب ، أن نعرف ما الذى يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كرجال أمناء ، ألا نفترض أن أى شىء نميل إليه هو ما يجمل بنا أن نميل إليه . وعلينا ، كمسيحيين أمناء ، ألا نفترض أننا نميل إلى ما يجمل بنا أن نميل إليه . وإن آخر شىء أرغب فيه هو أن يكون هناك أدبان ، أحدهما للاستهلاك المسيحى والآخر للعالم الوثنى . إن ما أعتقد أنه يقع على عاتق كل المسيحيين هو واجب الحفاظ الشعورى على مقاييس ومعايير للنقد معينة ، فوق تلك التى تطبقها بقية العالم ، وأن يختبر بهذه المعايير والمقاييس كل ما نقرؤه . لابد لنا من أن نتذكر أن القسم الأكبر من مادة قراءتنا المتداولة قد كتبه لنا أناس لا إيمان حقيقى لديهم بنظام فوق - طبيعى ، برغم أن بعضه قد يكون صادرا عن أناس لهم أفكار فردية عن نظام فوق - طبيعى غير أفكارنا . وأن القسم الأكبر من مادة قراءتنا قد أصبح يكتبه أناس ليس لديهم مثل هذا الاعتقاد فحسب ، وإنما هم أيضا يجهلون الحقيقة الماثلة فى أنه ما زال هناك فى العالم أناس من « التخلف » أو « التطرف الشاذ » بحيث ظلوا يعتقدون . ومادمنا على ذكر من الهوة القائمة بين أنفسناوالقسم الأكبر من الأدب المعاصر ، فإننا - إن قليلا أو كثيرا - محميون من ضرره ، وفى مركز يمكننا من أن نستخلص منه خيرا يستطيع أن يقدمه لنا .

ثمة عدد كبير من الناس فى العالم اليوم يؤمنون بأن جميع الشرور اقتصادية أساسا ، ويعتقد البعض أن تغييرات اقتصادية

متنوعة محددة خليقة أن تكفى وحدها لإصلاح حال العالم ، بينما يتطلب آخرون تغيرات جذرية ، إن قليلا أو كثيرا ، فى الميدان الاجتماعى ، أيضا ، تغييرات هى أساسا من نمطين متعارضين . وهذه التغيرات المطلوبة ، والتى نفذت فى بعض الأماكن ، تتشابه فى ناحية واحدة ، هى أنها تعتنق افتراضات ما أدعوه بالنزعة الدنيوية : فهى غير معنية إلا بتغيرات ذات طابع زمنى مادى خارجى . ولا تعنى بالأخلاق إلا من حيث طابعها الجماعى . وفى عرض لعقيدة جديدة من هذا النوع ، أقرأ الكلمات التالية :

« فى أخلاقياتنا أن الاختبار الوحيد لأى مسألة خلقية هو : أهى تعترض ، أو تقضى بأى طريقة ، على قدرة الفرد على خدمة الدولة . ينبغى [على الفرد] أن يجيب عن هذه الأسئلة : « هل هذا العمل يضر الأمة ؟ هل يضر أعضاء آخرين فى الأمة ؟ هل يضر قدرتى على خدمة الأمة ؟ » ولئن كانت الإجابة عن كل هذه الأسئلة واضحة ، فإن للفرد الحرية المطلقة فى أن يفعل ما يشاء » .

والآن ، فلست أنكر أن هذا نوع من الأخلاق ، قادر على خير كثير فى حدود ، ولكنى أظن أنه يجمل بنا جميعا أن نرفض أخلاقية ليس لها مثل أعلى تضعه أمامنا فوق هذا . بديهى أنها تمثل واحدة من ردود الفعل العنيفة التى نشهدها ضد الرأى القائل بأن المجتمع إنما وجد فقط لمنفعة الفرد ، ولكنها تعادل ذلك الرأى فى كونها إنجيلا لهذا العالم ، وهذا العالم وحده . وشكواى من الأدب الحديث من هذا النوع ذاته . فليست المسألة هى أن الأدب الحديث « لا أخلاقى » - بالمعنى العادى لهذه الكلمة - أو حتى أنه « لا صلة له بالأخلاق » . وعلى أية حال ، فإن إيثار تلك التهمة لن يكون بالأمر الكافى . وإنما المسألة أنه ، ببساطة ، يطلق - أو يجهل كلية - أكثر معتقداتنا جذرية وأهمية ، وأن اتجاهه إنما ينزع بالتالى إلى أن يشجع قراءه على أن ينهبوا من الحياة قدر مايستطيعون ، ما عاشوا ، وألا يفوتوا « خبرة » تعرض لهم ، وألا يضحوا بأنفسهم - إذا قاموا بأى تضحية أساسا - إلا من أجل منافع محسوسة لآخرين فى هذا العالم ، إما الآن أو فى المستقبل . من المؤكد أننا سنظل نقرأ خير مايقدمه لنا عصرنا فى بابه ، ولكن علينا أن ننقده بلا كلل ، طبقا لمبادئنا الخاصة ، وليس فقط طبقا للمبادىء التى يقرها الكتاب والنقاد الذين يناقشونه فى الصحافة العامة .

فى الشعر (١٩٤٧)

حديث بمناسبة الذكرى السنوية الخامسة والعشرين
لأكاديمية كونكورد ـ كونكورد ، ماساشوستش ، ٣ يونيو ١٩٤٧

إنه لعرف ، أضفى عليه الزمن حرمة ، عند أى بداية فى أى مكان ، أن يلقى امرؤ خطبة موجهة إلى فصل التخرج . واعتقادى الشخصى أن فصل التخرج هو عادة على وجه الدقة ذلك الذى لا يصغى إليها . إن بعض تلاميذ المدرسة الأصغر سنا قد يصغون ، خاصة إذا كانت هذه هى أول بداية يحضرونها . وبعض التلاميذ الأكبر سنا قد يصغون ، جزئيا عن أدب ، وجزئيا لأسباب أخرى أشد غموضا . بيد أن فصل التخرج يجد عادة الكثير مما يشغل ذهنه : فربما كان يفكر فى الماضى ، ومن المحقق أنه يفكر فى المستقبل ، ولكن ليس فيما قد يقوله له رجل لم يره قط من قبل ، ذات يوم حار من أيام شهر يونيو . وقد تخرجت أنا نفسى من مدرسة فى يوم من الأيام : وإنى لأذكر هذه المناسبة جيدا ، رغم أنه قد مضت عليها سنوات طويلة ، ولكن الشىء الوحيد الذى لا أذكره ، لأن شكوكى تتجه إلى أنى لم أكن على ذكر منه فى ذلك الوقت ، هو اسم الشخص المبرز الذى تحدث إلينا ومظهره ، أو ما الذى قاله . ولا أظن أننا قد تضايقنا من الجلوس صابرين أثناء حديثه : فقد عددنا من المسلم به أننا كنا هناك لكى يتحدث إلينا ، ولا أظن أننا كنا نعرف حتى أننا لم نكن مصغين إليه .

بيد أنى لم أتخرج فحسب ، وإنما قد ألقيت خطبا عند التخرج ، قبل هذه الخطبة . ولست أذكر حتى ما قلته فى أى من هذه المناسبات . ولكنى أود هذه المرة أن ألقى خطبة أظل أتذكرها ، حتى إذا لم يفعل ذلك أحد سواى . والأمر الواحد الذى أنا منه على يقين هو أنه إذا رغب المرء فى إلقاء خطبة يتذكرها أى إنسان ، أو يخرج منها بشىء ، فخير له أن يتحدث عن شىء يعرفه حقا . والأفضل من ذلك أن يكون موضوعا يعتقد السامع أنك تعرف شيئا عنه .

والآن فإن الشىء الوحيد الذى أظن أنى أعرف شيئا عنه ، والذى يتفق الآخرون على أنى أعرف شيئا عنه ، هو الشعر . قد نكون جميعا مخطئين ، وفى تلك الحالة يكون شخصان قد ارتكبا - ببساطة - غلطة : أحدهما بدعوته إياى إلى الكلام ، وأنا بقبولى الدعوة . لأن الشعر هو ما أعنى أن أتحدث عنه . وهذا الجمهور ، إذا لم يكن بالغ الاختلاف عن سائر جماهير البداية ، فيحتمل أنه يشتمل على نمطين مختلفين من السامعين :

أولئك الذين يكتبون شعرا ، أو يرغبون فى كتابته ، وأولئك الذين يعترضون على دعوتهم إلى قراءة الشعر . بديهى أن هناك بعض الناس ممن لا يرغبون فى كتابة الشعر ، وفى الوقت ذاته لا يعترضون اعتراضا جديا على قراءته ، ولكن من المحتمل أن يكون هؤلاء أقلية . وعلى هذا فسأحاول أن أقول شيئا لأولئك الذين لا يرون فى الشعر أى فائدة البتة ، آملا أن يجد من لا يرغبون فى الكتابة ، ولا يعترضون على القراءة ، شيئا جديرا بالإصغاء إليه .

إن متحدث البداية ، عادة ، هو ، فيما أتخيل ، شخص قد أصاب نجاحا فى الحياة فى هذا الفرع المحدد أو ذاك . ولكن إذا كان ثمة شىء واحد ليس من نصيب الشاعر ، فهذا الشىء هو النجاح . إن الشعر ليس – فى المحل الأول – وظيفة حياة : والنجاح يعنى عادة وظيفة . وأول شىء ينبغى أن نتذكره عن الشعر هو أنه ليس بوسع أحد أن يتعيش منه . إن المصورين والموسيقيين يتعيشون أحيانا ، وذلك ببساطة لأن التصوير والموسيقى هما بالضرورة أعمال تستغرق كل الوقت . فأنت لا تجد وقتا لأى شىء آخر ، ومن ثم إما أن تعيش من التصوير أو الموسيقى ، أو لا تعيش أساسا . أما الشعر فليس ، لحسن الحظ ، عملا يستغرق كل الوقت . وليس بوسعك أن تكتب شعرا إلا بضع ساعات فى اليوم . وقد تجىء عليك أيام كثيرة لا يمكنك فيها أن تكتبه البتة . وهذا من حسن الحظ لأن الشاعر – إلا أن يكون ذا دخل خاص كاف ، وهذا هو الاستثناء ، ولست على يقين من أنه أمر طيب ، وإنما أنا على يقين ، على الأقل ، من أنه ما كان ليكون أمرا طيبا بالنسبة لى – أقول لأن الشاعر يتعين عليه أن يجد طريقة أخرى لاكتساب دخل ، وكلما قلت علاقة طريقته فى كسب العيش بالشعر ، كان ذلك أفضل . وقد بدأت ، أنا نفسى ، حياتى بمحاولة أن أكون مدرسا ، ولم أجرب ذلك إلا عاما ونصف ، وبعد ذلك قضيت ثمانى سنوات مرضية جدا أشتغل فى بنك ، معالجا كمبيالات تدفع عند الاطلاع ، وأوراقا تجارية مقبولة ، وبوليصات شحن بحرية ، وما إلى ذلك من ألغاز ، وفى النهاية أكتب مقالات عن حركة المبادلات الخارجية لمجلة البنك . والمشكلة هى أنك قد تهوى العمل الذى يتعين عليك أن تقوم به من أجل العيش . وإذا هويته فستبرع فيه . وإذا برعت فيه رقيت . وكلما ازددت رقيا ، قل الوقت والطاقة اللذان تستطيع توفيرهما للشعر – وهو السبب الأصلى فى قيامك بذلك العمل أساسا . وإنى لأعرف شاعرا بالغ الرهافة اضطر إلى أن يستقيل من مصلحة حكومية ، وذلك ببساطة لأنه غدا أهم مما ينبغى : وكان عليه أن يتقلد وظيفة أخرى أقل مرتبا ، كى يجد أى وقت وطاقة للشعر .

إنك إذا غدوت أشد طموحا من اللازم فى العمل الذى اخترته ، أو وقعت فيه ، لكى يعولك ، بحيث تتمكن من كتابة الشعر ، فإنه لابد للشعر (الذى تكتبه) من أن يعانى نتيجة لذلك . ومن ناحية أخرى ، فلا خير فى أن يطمح المرء إلى أن يكون شاعرا . لست أزدرى الطموح : فهو بالنسبة لأغلب الناس ، فى أغلب المهن ، أمر طيب جدا ، مادام هذا الطموح ليس مسرفا ، ومادام لا يجعلهم قساة لا يلينون ، ومادام لا يفضى بهم إلى التضحية بالأشخاص والقيم الروحية ، أو باختصار مادام الناس يتذكرون أننا جميعا فى أعين الرب ضعاف خطاة ، وأننا على أحسن تقدير نقصر جدا عما كان يراد بنا أن نكونه . ولست أرى أى داع يجعل الناس الذين ينجحون لا يشعرون بالفخر لنجاحهم ، ماداموا لا ينظرون بعين الزراية إلى من هم أقل نجاحا ، أو يعمون عن الجوانب الأخرى التى فشلوا فيها . بيد أن الشاعر لا يجب قط إلى أن يطمح إلى أن يكون شاعرا ، أو يجد إرضاءً فى نجاحه كشاعر .

ولابد من أن أحاول توضيح هذا قليلا .ليس بوسع المرء أن يتحدث إلا من واقع خبرته الشخصية . وقد ظللت دائما يطاردنى واحد أو آخر من شكين . أولهما أنه ليس فيما كتبت ماله قيمة باقية فى الواقع : وهذا يجعل من العسير على المرء أن يؤمن بما يريد أن يفعله من بعد . فليست مشاعر المرء الداخلية ، ولا استحسان الجمهور ، بالتوكيد المرضى : لأن بعض الناس قد تحمسوا للشعر الذى نظموه ، ولم يوافقهم أحد على ذلك . وهناك أناس آخرون قد حيوا باعتبارهم شعراء عظماء ، ثم هزأ بهم جيل تالٍ . ولكن الشك الثانى أبعث على الحزن : فأنا أشعر أحيانا بأن بعضا ، على الأقل ، مما كتبت بالغ الجودة ، ولكنى لن أكتب قط أى شىء جيد بعد ذلك . ثمة عفريت يهمس فى أذنى دائما ، كلما ناضلت لإنجاز أى قطعة جديدة من العمل ، بأنها ستخرج رديئة على نحو يدعو للرثاء ، وأنى لن أدرك ذلك . وهناك ثلاث مرات على الأقل فى حياتى ، ولفترات تتميز ببعض الطول ، كنت مقتنعا فيها بأنى لن أتمكن قط من أن أكتب أى شىء جدير بالقراءة . وربما كان هذا صحيحا فى هذه المرة . من المؤكد أن الطموح أو الرغبة فى عمل شىء ذى قيمة باقية لا تفيدان المرء بشىء ، وإنما هما أقرب إلى أن يكونا عقبتين . وكلما أصاب المرء نجاحا ، أى كلما أثنت المجلات على عملك وتحدثت عنه ، غدا أشق عليك أن تكتب شيئا تاليا ، بحيث يكون هو الشىء الذى فى داخلك وتريد أن تكتبه ، بدلا من أن يكون الشىء الذى تعرف أن الناس يتوقعون منك أداءه .

وسواء كان هذا مما ينطبق على جميع الفنانين أم لا ، فأمر لا أستطيع أن أقطع فيه برأى : ولكنى على ثقة من أن أهم فضيلة يتحلى بها شاعر هى الاتضاع . ومعنى هذا ألا تتأثر بالرغبة فى نيل الاستحسان ، وألا تتأثر بالرغبة فى أن تمتاز على أى شخص

آخر ، وألا تتأثر بما ينتظره قراؤك منك ، ولا أن تكتب شيئا لمجرد أنه قد حان الوقت لكتابة شىء ، وإنما معناه أن تنتظر فى صبر ، دون أن تأبه لمكانتك بين سائر الشعراء ، الدافع الذى لا تستطيع له مقاومة - أو أن تقبل الدعوة الخارجية على أنها مجرد عمل يؤدى ، دون أن تشغل بالك بما إذا كان ما ستكتبه شعراً أو ليس بالشعر . لقد كتبت «الأرض الخراب» لأتخفف ببساطة من مشاعرى الشخصية . وكتبت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» لأنه قد طلب إلى أن أقدم مسرحية لاحتفال فى كاتدرائية كانتربرى ، تحت شروط معينة وفى تاريخ معين . وأحيانا يخيل إلى أن الشعراء الذين من نوع إملى دكنسن ، ممن لم يحظوا بأى شهرة خلال حياتهم ، ولم تكتب عنهم أى كتب أثناء حياتهم أو مقالات فى الملاحق الأدبية لـ التايمز أو الـ هرالد تربيون ، قد كانوا أسعد الشعراء حظا . لم تكن لديهم أسباب تدعو للكتابة سوى حاجتهم إلى الحديث إلى أنفسهم على ذلك النحو . ولهذا السبب فإنه إذا أرادت أى واحدة هنا أن تكتب شعرا ، فلتتأكد من أن ما تريده هو أن تضع شيئا على الورق بالطريقة التى تشعر معها بالرضاء لأنها قد عبرت عنه ، حتى لو لم يقرأه أحد . ففى أغلب أنواع الكتابة يلزم أن تفكر : لأى جمهور تكتب ؟ أما فى الشعر فيلزم فى أغلب الأحيان أن تنسى الجمهور كلية . من المحقق أن ثمة لحظات يحتاج فيها المرء إلى التشجيع لكى يستمر أساسا ، ويحتاج فيها إلى جمهور من شخص أو اثنين يؤمنون بنا ويثقون بهم ؛ بيد أن الشعر الحقيقى إنما ينبع فى المحل الأول من ضغط بداخلنا ، وليس من نداء صادر عن جمهور .

وفى الفترة الفاصلة بين كتابة القصائد ، لا يكون المرء شاعرا : وإنما مؤلف قصائد معينة : ولكن المرء - كما قلت من قبل - لا يكون قط على يقين من أنه سيكتب يوما قصيدة أخرى ، ومن ثم لا يجد إرضاء للتفكير فى نفسه على أنه «شاعر» .

واضح أن ما قلته لا يشوق سوى أولئك اللواتى يكتبن منكن منظومات ، أو يرغبن فى كتابتها . ولكنى إخال أن فيه بعض الدلالة لكل إنسان . فما من أحد يعد «نجاحا» كلياً فى الحياة ، وإنما كل امرىء «إخفاق» إن كان ذلك قليلا أو كثيرا . ومن يلوحون ناجحين كثيرا ما يكونون فاشلين ، والعكس . ولا يجمل بامرىء أن يستبد به القنوط إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد فشل كلية ، ولا بامرىء أن يرضى عن نفسه إلى الحد الذى يجعله يعتقد أنه قد نجح .

والآن أود أن أقول شيئا أكثر مباشرة لمن يعتقدن منكن أنهن لا يملن إلى الشعر : أولئك اللواتى ربما كن قد اختنقن من محاولة حشو حلوقهن بشعرى . كثيرا ما يفترض أن الشعر لا يراد به سوى أولئك الناس الفريدين الذين يرغبون فى كتابته . فلم نجعل أى إنسان - فى المدرسة أو فى الكلية - يقرأ الشعر ، إلا إذا كان يجد فيه نشوة ؟ حسنا . لست أريد إلا أن أقترح شيئا واحدا على عقول من لا يميلون إلى الشعر ، ويعتبرون أن العلم أو العلوم الاجتماعية هى الأمر الملائم للناس الجادين حقيقة . فهل حدث قط أن بين لك امرؤ أن تدريبا على خير الشعر من شأنه أن يعين على حمايتك من شعوذة النثر اليومى المألوفة ؟

إنك إذا درست خير النثر الكلاسيكى الإنجليزى : نثر سوفت وبيرك وآدمز وجفرسن ولنكولن وف. هـ. برادلى ، فستألف كتابا يقولون بالضبط ما يعنونه . بيد أن هؤلاء الكتاب يعبرون عن الأفكار بالضبط . وعن طريق دراسة خير شعر ، تألف كتابا يعبرون عن المشاعر بالضبط . والآن فإننا معرضون لأن نظن أن النثر يمكن أن يكون مضبوطا ، ولكن الشعر دائما شىء غامض وغائم . بيد أنه ما لم يسعنا أن نتبين المشاعر بوضوح ، فلن يسعنا أن نتبين الفكر بوضوح . إن أغلب النثر الذى نقرؤه ، وهو يشمل كل ما نقرؤه فى الصحف اليومية ، يجهر بأنه يقدم وقائع أو أفكارا ، دون توسل إلى انفعالاتنا . والواقع أن أغلب ما نقرؤه إنما يلعب على انفعالاتنا ، ويدعى أنه لا يتوسل إلا إلى أذهاننا . وهذه إحدى الأخطار الكبرى لعصرنا هذا .

ثمة ثلاثة أنواع رئيسية من النثر . فهناك النثر العلمى ، الذى يرمى إلى طرح وقائع خاصة بشىء ما . ولست أعنى فقط كتب علم الطبيعة أو الكيمياء أو أى «علم» آخر : وإنما الكتابة عن كل أنواع الموضوعات : كيف تقود سفينة ، كيف تربط العقد ، كيف تصنع الأشياء . وليس هذا النوع من النثر سهل الكتابة كما يبدو : فإن أغلبنا قد حيرته - فى وقت من الأوقات - وريقة التعليمات التى تجىء مع جهاز آلى اشتريناه ، أو حتى التعليمات على زجاجة دواء . ثم هناك النثر التخيلى - كالروايات - وهو ينقل إلينا مذاق كون المرء شخصية معينة فى موقف معين ، ويعرفنا بكل أنواع الناس والمواقف ، خارج نطاق خبرتنا . وهناك النثر الوصفى الذى قد يكون قائما على وقائع وعلميا ، أو قد يبين لنا كيف نستجيب - على نحو أكثر حساسية - لمنظر طبيعى ، أو صورة ، وبالتالى يغدو تخيُّليًّا . وأخيرا ، فإن قسما أكبر بكثير - من قراءاتنا فى الصحف والمجلات - قد أريد به إغراؤنا بشىء . وعندما يبدأ الكاتب بطرح رأيه ، ويوضح أنه يرمى إلى إقناعنا بالعقل - فهذا طيب وعادل . بيد أن قسما كبيرا من المادة المطبوعة يحاول أن يغرينا بشىء ، دون أن ندرى ، بل دون أن يدرى صاحبه . ويشمل هذا كثيرا من كتب التاريخ التى أوفت على الغاية علما واحتراما . وإن لأفضل كاتبا للتاريخ يتخذ موقفا صراحة ، على آخر يظن أنه غير متحيز : لأننا مع الأول نعرف أين نقف . أما الثانى فقد

يقدم فى ثوب الوقائع مالا يعدو أن يكون شعوره الشخصى نحو الوقائع .

والآن فإننا لو تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يغرينا قط بأن نؤمن بأى شىء . ثمة قصائد فلسفية عظيمة . ونحن لا نستطيع أن نفهم دانتى دون أن نعرف الكثير عن الكنيسة الكاثوليكية ، فضلا عن عدد من الموضوعات الأخرى . ولا نستطيع أن نفهم تلك القصيدة الهندية العظيمة ، البهاجافاد جيتا ، إلا أن نكون على بعض الفهم للديانة الهندوسية . ولكن ما نتعلمه من دانتى أو من البهاجافادجيتا أو من أى شعر دينى آخر هو مذاق الإيمان بذلك الدين . وإذا أحببنا ذلك المذاق فقد يفضى بنا هذا إلى أن نستمر وندرس ذلك الدين . ولكن ما من أحد خليق أن يهتدى إلى الإيمان بأى شىء مباشرة ، من جراء قصيدة . إن الشعر يساعدنا على أن نفهم مشاعرنا فهما أفضل ، وعلى أن نفهم رقعة من الوجدان والمشاعر أوسع مما كنا خليقين أن نفهمه فى خبرتنا الخاصة المحدودة . وهذا واضح فى الشعر الدرامى والقصصى ، وفى المسرحيات والملاحم العظيمة ، ولكنه يصدق على سائر أنواع الشعر أيضا . وكلما ازدادت كمية الشعر الجيد الذى نستمتع به ، وزادت معرفتنا له ، ازددنا وعيا - على نحو أوضح - بأى نوع من التوسل الوجدانى إلينا فى سائر أنواع المواد المطبوعة التى نقرؤها . وبديهى أنى أؤكد كلمة نستمتع . فأنت لا تحصل على أى فهم حقيقى له ، إلا إذا استمتعت به . ونحن نبدأ بأن ننجرف مع شاعر معين : وفى حالتى كان هذا الشاعر هو فتزجرالد «عمر الخيام» حين كنت فى الرابعة عشرة . ولدى آخرين ، فهذا الشاعر هو هاوسمان «فتى شروبشير» . ولدى كثيرين ، فهو شلى . وإنه لأمر سيىء أن نظل قراءً لشاعر واحد فحسب ، لأنه ما من شاعر واحد يمكنه أن يعرفنا بأكثر من رقعة محدودة من الخبرات الجديدة . بيد أنه من المحتمل أن نجد - عندما نكبر عاما أو عامين - أن شاعرا آخر قد حل فى حياتنا محل الشاعر الأول . وتدريجيا نجد مزيدا من الأبواب تتفتح . وقد كنت - فيما أظن - شببت عن الطوق تماما ، قبل أن أبدأ فى تذوق شكسبير تذوقا حقيقيا . وإنه لشاعر أشعر انى أتعلم منه المزيد ، كلما تقدمت فى السن ، وغدوت تدريجيا أكثر إدراكا قليلا .

والان فإن لهذا كله صلة بالسياسة ، والسياسة شىء علينا جميعا أن نهتم به ، لأن علينا جميعا مسئولية عامة هى التصويت . إن ما يفرق بين شعب حر ودهماء ، هو أن الأول يتكون من أفراد يستخدمون عقولهم فى التصويت ، والثانى لا يعدو أن يحركه التحيز أو الانفعال الجماعى . وإن مسئولية استخدام العقل لهى مسئولية كل إنسان : فأنت لا تستطيع أن تنجو منها بمجرد أن تقول فى تواضع إنك لست بالمفكر . لأن واجبنا هو أن نستخدم العقل الذى منحنا الله إياه ، وإن إدراكك السبب فى أنك تصوت لشخص ما ، لأهم من أن تصوت - كما تفعل مصادفة - لخير المرشحين . وحتى أذكانا يتعين عليهم دائما أن يسألوا أنفسهم : لماذا يميلون إلى أن يصوتوا بطريقة معينة . وإن من أهم الأمور ، عند قراءة الصحف ، والنظر فى أى من تلك الكمية الهائلة من المواد التى تنصب علينا كل يوم من أجل هذا أو لمناهضة ذاك ، أن تكون قادرا على أن تدرك : متى يتوسل الناس إلى عقلك ، ومتى لا يعدون - ببساطة - أن يحاولوا إيقاظ تحيز من تحيزاتك ، والتوسل إلى مصالحك الأنانية الأضيق ، أو لبواعث نفورك ، أى باختصار عندما يحاولون أن يلبسوا الوجدان ثياب الفكر . إنه ليجمل بالعلم أن يعلمنا متى تثبت النظرية ، ومتى تثبت الواقعة ، ومتى تتماسك سلسلة من الاستدلالات . أما الشعر فيجمل به ان يعلمنا كيف نفهم طرق التعبير عن الانفعالات والمشاعر بالكلمات . ولهذا يلوح لى أن الشعر كما هو الشأن مع العلم - وأنا أقول الشعر لأنى أعتقد أنه يستطيع مساعدتنا على التفرقة بين التوسل إلى عقولنا والتوسل إلى انفعالاتنا - مهم لتكوين مواطنين صالحين .

عرض
«الدوريات الأجنبية»

دوريات إنجليزية

عرض : حسن البنا

مقدمة : يتناول هذا العرض للدوريات الأجنبية خمس مقالات عن الشعر العربي القديم . وقد كتبت كلها بالإنجليزية ، ونشرت فى دوريات خاصة بالأدب العربى والشرقى بين عامى ١٩٧٣ و ١٩٨٣ . والمقالتان الأولى والأخيرة تقدمان لنا أفكارا نقدية فى المقام الأول ، على حين تحتوى المقالات الثلاث التى بينهما على تحليلات للشعر من مداخل مختلفة .

إن أهمية هذا العرض يمكن أن تتأسس على حقيقة أن هذه المقالات المتناولة فيه تمتد على مدى عشر سنوات ؛ وهى مدة كافية لإعطاء صورة واضحة عن الاتجاهات الجديدة التى يتناول بها المستشرقون الجدد الأدب العربى القديم .

إن القارىء سيلاحظ اتفاقا بين هؤلاء الباحثين على قضايا معينة ، وإعادة نظر فى قضايا أخرى خاصة بهذا الأدب . فهؤلاء الباحثون يتميزون فيما بينهم بمراجعة دائمة لطرق البحث السائدة . إن المذهب البنيوى مثلا ، وهو من أحدث المناهج المتبناة فى تحليل الشعر العربى القديم ، يخضع للمراجعة فى المقالة الأخيرة فى هذا العرض ، كما يؤخذ على بعض تحليلاته جنوحها إلى الإسراف فى المنطقية فى المقالة الرابعة .

لقد كان اهتمامى فى هذا العرض ، الذى ربما طال بعض الشىء ، أن أعطى فكرة واضحة عما قيل فى هذه المقالات ، وكيف قيل ، وما علاقته بغيره ، وكان التقويم النقدى بمثابة إيضاح للصورة أكثر منه هجوما عليها ، ورغبة فى الفهم أكثر منه رغبة عنه .

من القصيدة الأوَّليَّة إلى القصيدة الثانوية

أفكار حول تطور الشعر العربى الكلاسيكى

كتب الدكتور محمد مصطفى بدوى هذه المقالة الطويلة ونشرها فى مجلة الأدب العربى التى تطبع فى ليدن بهولندا ، العدد الحادى عشر ١٩٨٠ ، ص ١ - ٣١ . وهى تحمل عنوانا رئيسيا هو : "From Primary To Seconary Qasidas" وعنوانا فرعيا هو : "Thoughts On The Development Of Classical Arabic Poetry"

تتكون المقالة من ثلاثة أجزاء أساسية : فى الأول منها (١ - ٧) يشير الكاتب إلى الفروق الشائعة بين «القصيدة» و «القطعة» فى الشعر الجاهلى . وعلى الرغم من الطبيعة المعقدة لهذه المشكلة فإنه يمكن القول ، وبكل ما يوجبه الحذر طبعا ، أنه - من الناحية الأسلوبية - هناك فرق مميز بين نوعين من الإنشاء الشعرى . فقصيدة المناسبة (أى القطعة فى نظر الكاتب) ، إلى جانب تحررها الواضح من الصرامة النسبية للبنية الخارجية للقصيدة ، تتميز عموما بالبساطة فى لغتها . وعلى حين ينبغى أن يربط بين شكلية القصيدة الجاهلية وصفتها شبه الشعائرية من ناحية ، وفخامة وعلو لغتها وطبيعة معجمها العويص والحوشى من ناحية أخرى ، فإن اللغة فى شعر القطعة أكثر بساطة ، على نحو ما يتضح لنا إذا نظرنا فى رثاء امرىء القيس لأبيه ، ورثاء لبيد لأخيه ، وقارنا ذلك بلغة الشاعرين فى معلقتيهما . ولا يعنى هذا أن كل الشعر المكتوب فى شكل «القصيدة» خال من التعبير المباشر المسوق فى لغة بسيطة ؛ إلا أن التعميم الذى طرحه الكاتب ، خاصا بالبساطة المميزة لقطعة المناسبات ما يزال قائما .

وبناء على التفرقة التى أقامها الكاتب بين القصيدة والقطعة فإنه لا يرى فى الأمر غرابة من حيث إن التطورات الرئيسية فى الشعر العربى خلال العهود الإسلامية يسهل رصدها فى القطعة أكثر منها فى القصيدة . إلا أنه سيكون من الخطأ افتراض أن المحاولات الإسلامية المتأخرة لإنتاج قصائد لم تقتض

بعض التغييرات فى طبيعة ومجال القصيدة الجاهلية . ويمضى الكاتب فى توضيح الفرق بين هذه الأخيرة وقائلها من جهة ، وما صارت إليه بعد الاسلام من جهة أخرى ؛ بحيث استحقت كل منها عنده اسما مغايرا للأخرى . فالقصيدة الجاهلية كانت نتاجا طبيعيا لأسلوب بطولى فى الحياة ؛ أسلوب مجتمع صحراوى قبلى فى طباعه وقيمه . ولقد وُجِدَتْ هذه القصيدة لتتغنى بهذه القيم ، ولتمكن العرب ، خلال وظيفتها الشعائرية ، من مواجهة أمور الحياة والموت فى بيئة اعتادت على القسوة . وكان على الشاعر الجاهلى أن يقوم بهذه الوظيفة الاجتماعية المهمة ، فيتغنى بقيم قبيلته ، ويحمى شرفها ، ويهجو أعداءها ، كما كان ينال ثناء القبيلة واحترامها . وقد تراءى للكاتب أنه قد يكون مفيدا أن نسمى هذه القصيدة بـ «القصيدة الأَوَّلِيَّة» ، تمييزا لها من نمط القصيدة الذى قيل فى العصور الإسلامية ، والذى يعطيه اسم «القصيدة الثانوية»[1] .

وسوف يعمق الكاتب الفرق بين هذين النمطين من القصيدة على طول مقالته ، مخصصا الجزء الثانى منها للفوارق الرئيسية بينها . وهو يمهد لذلك بملاحظة تغير صورة الشاعر ودوره تغيرا لا يمكن تجاهله نتيجة لمجىء الدين الإسلامى الجديد بقيمه الروحية المختلفة اختلافا جوهريا عن قيم المجتمع الجاهلى . ولهذا فعلى الرغم من التشابه السطحى بين نمطى القصيدة فإنهما جد مختلفتين ، سواء فى طبيعتها أو وظيفتها ، أو حتى مبرر وجودهما ذاته .

ويقرر الكاتب أن التغير لم يكن ، بطبيعة الحال ، ليحدث فوريا ، بل على العكس ، لم يشعر الناس به ، نظرا لارتباطه بحساسيتهم ونظرتهم إلى العالم . وينفى الكاتب ، فى إشارة مكثفة إلى قضية الشعر والإسلام ، أن الإسلام والنبى محمدا قد وقفا من الشعر الجاهلى موقفا يساعد على تحول ملحوظ من نمط شعرى إلى آخر فى وقت وجيز . ومن ثم فقد مضت الأمور بشكل غير محسوس فى هذا الصدد .

أما نقص الإنتاج الشعرى فى صدر الإسلام فله دلالته عند كل من القدماء والمحدثين ؛ ولكن على حين يرجع القدماء ذلك النقص إلى انشغال العرب فى حروب الفتوحات فإن المحدثين يدللون على وجود أشعار كثيرة قالها أولئك الفاتحون خاصة فى فارس ثم فى سوريا ومصر . وكان طبيعيا أن تأتى قصائد هؤلاء المحاربين قطعا قصيرة فى شكل مقطوعات ، كل منها فى موضوع واحد ، بدلا من القصيدة ذات الموضوعات المتعددة . وتتميز كذلك ببساطة لغتها وأوزانها ، وتحمل طابع الارتجال والمباشرة ، مع تضمنها إشارات قرآنية بحسب المناسبة ، فخرا كانت أو رثاء[2] . وقليل جدًّا هم الشعراء الذين استطاعوا اكتساب شهرة فى أثناء حروب الفتوح ، إلا أن عملهم سيظل مهما من حيث قيامه علامة على مرحلة جديدة فى تطور الشعر العربى ؛ وهى مرحلة توقفت فيها القصيدة الأولية بوضوح عن الارتباط الوثيق بالواقع الاجتماعى العقلى والروحى الجديد .

ويضرب الكاتب مثلا أكثر وضوحا لتطور شعر القطعة بعد الإسلام من خلال الإشارة إلى شعر الخوارج ، وافتقاد البعد الأنطولوجى للقصيدة الجاهلية فى شعرهم الذى اكتسب شخصية ذاتية ، معبرا عن درجة عالية من حدة العاطفة .

ولكن العقيدة نفسها التى صنعت من الشاعر الخارجى المتمرد ، سليل الشاعر الجاهلى الصعلوك ، محاربا بطلا ، أَوْسَعَتْ أيضا للشاعر الرسمى ، سليل الشاعر القبلى الجاهلى ، مكانة اجتماعية لم تعد محصورة فى الدفاع عن القبيلة . لقد خفت هذه النغمة على الأقل لبعض الوقت ، حتى بُعِثَتْ مرة أخرى ولكن فى إطار أكبر من التجمعات القبلية التى حققت بعض السيطرة ، وحيث احتاج الناس إلى أن يمدحهم شعراء معروفون بتأثيرهم فى الجمهور وإن لم يكونوا بالضرورة مرتبطين بهم بروابط القبيلة أو الدم . وهكذا كان وضع الشعراء أيام بنى أمية . ونتيجة لهذا التغير الجوهرى الذى طرأ على دور الشاعر ووظيفته فى عالم مختلف تماما ، ولدت القصيدة الثانوية التى اتخذت من قصيدة المدح شكلاً أساسيا لها .

يخصص الكاتب الجزء الثانى من المقالة (٧ - ١٢) للفوارق الرئيسية بين القصيدة الأولية والثانوية ، حيث يحصرها فى خمسة سنحاول إيجازها فيما يلى :

أولا : القصيدة الأولية تجربة شعائرية ، فى حين أن القصيدة الثانوية تجربة أدبية ، على ألا يعنى هذا أن القصيدة الجاهلية لم تكتسب تقليديتها بوصفها عملا أدبيا فى العصر الجاهلى .

ثانيا : القصيدة الثانوية تفترض وجود تقليد أدبى تحاكيه . وقد نتج عن هذه المحاكاة بروز قضية الانتحال ، واستمرار التقليد للقصيدة الأولية ، بل محاولة التفوق عليها فى استعمال غريب اللغة .

ثالثا : القصيدة الثانوية أساسا قصيدة مدح ، يتقلص فيها عنصر الحماسة إلى أدنى درجة ؛ على العكس من القصيدة الأولية حيث يحدد الشاعر هويته بانتمائه إلى قبيلته والدفاع عن أخلاقياتها . وهنا كذلك يقف شاعر «القطعة» الخارجى على النقيض من شاعر القصيدة الثانوية .

رابعا : إن حاجة الشعراء لحياة آمنة دفع بشاعر القصيدة الثانوية لأن يلعب دور الممثل الهزلى (المهرج) ليدخل السرور على مولاه ، بالإضافة إلى ضرورة تمرسه بتقاليد قصيدة المدح وإجادة البلاغة .

خامسا : اختفت التفرقة الحادة بين الرجز والقصيدة فى القصيدة الثانوية ، وأصبح الرجز يستخدم فى الأغراض الجادة والشعر التعليمى .

وينهى الكاتب هذا الجزء بالإشارة إلى قدرة شعراء القصيدة الثانوية - برغم الحدود الضيقة لهذه القصيدة - على التعبير عن فرديتهم وآرائهم الشخصية فى الواقع ، وتميز بعضهم بصور شعرية خاصة ، وظهور نغمة دينية مثلا فى رثاء جرير لزوجته التى لم نكن لنجدها فى رثاء أبى ذؤيب لأولاده . وقد استطاع ، فى فترة متأخرة شعراء عباسيون من مثل أبى تمام والمتنبى أن يعطوا من أنفسهم أكثر فى قصائدهم .

وفى الجزء الأخير (١٢ - ٣١) من المقال يناقش الدكتور بدوى التطورات التى لحقت بشعر القطعة ، ويوضح لماذا يكون سهلا أن نلاحظ هذه التطورات حيث تمتع الشعراء بحرية أكبر فى إنشاء هذا النوع من الشعر ، من تلك التى كانت لديهم فى إنشاء القصيدة الثانوية التى كانوا يكسبون عيشهم من قولها .

ويحصر الكاتب مظاهر هذه التطورات فى شعر القطعة فى نوعين هما : شعر الحب وشعر الخمر ، حيث حدثت تغيرات بالغة فى استخدام اللغة ببساطة أكبر من تلك البساطة النسبية التى لوحظت فى شعر القطعة عند مقارنته بالقصيدة . وقد دعا إلى هذا التغير المذهل فن الغناء فى مكة والمدينة ، الذى نما فى ظل ظروف سياسية خاصة ببنى أمية وسياستهم .

فى شعر الحب تغير مفهوم الحب نفسه ، فأصبح لدينا بدلا من القصيدة «القبلية» ، التى تحتفل بالقيم الجماعية ، قصائد تتعامل مع الحب وتصف جوانبه المختلفة ، مركزة على نفسية الشاعر الفردية .

غير أن التطورات التى حدثت فى شعر الحب لا ترجع كلها إلى الحياة المتحضرة المترفة فى مكة والمدينة ؛ فقد نشأ شعر الحب «المهذب» والمثالى ، الذى يعد واحدا من أكثر التطورات اللافتة للانتباه فى تاريخ الشعر العربى - نشأ فى حياة الصحراء الأكثر بساطة فى صدر الإسلام . ولم يكن هذا النوع من الشعر بلا جذور فى الشعر الجاهلى .

وكانت قصيدة الخمر «الخمرية» هى المنطقة الأخرى التى حدثت فيها تطورات أساسية داخل شعر القطعة . وكما حدث فى شعر الحب ، فإن جذور الخمرية يمكن تتبعها فى الحقبة الجاهلية مثلا عند الأعشى الكبير . وفى عالم الأمراء الأمويين المترف مضى الخمر والغناء يدا فى يد معا . ويعد الوليد بن يزيد ، فى نظر مؤلف الأغانى ، مؤصل قصائد الخمر ، وممهد الطريق لمن بعده فى هذا الصدد . وقد كتب الوليد فى الخمر والحب بشكل متساو ؛ وقصائده تتميز بالرقة والعذوبة والسحر ، فى لغة مباشرة بصورة لافتة للنظر ، وبساطة من الواضح أنها أصطنعت من أجل الغناء .

وإذا كان الوليد واعيا بأنه يكتب داخل تقاليد شعر الحب السابقة عليه ، مقارنا نفسه بجميل وابن أبى ربيعة ، مطورا فيه كذلك ، فقد راد سبيلا جديدا فى شعر الخمر لم يسلكه أسلافه ، حيث كتب قصائد كاملة مكرسة للخمر فى لغة على قدر عظيم من البساطة والغنائية ، مستخدما أوزانا قصيرة مناسبة ، وواصفا تأثير الخمر عليه وموقفه منها ؛ وهو موقف عبادة يتعقد بوعيه أنه يحطم «تابو» دينيا . وهذا العنصر الأخير يضيف بعدا روحيا إلى قصائد الخمر عنده . وهنا أيضا تكمن أصالته وتأثيره العميق فى أبى نواس .

وحقا لقد مهد الوليد الطريق للشعر العباسى فى نواح كثيرة ؛ فقصائده فى الخمر تعبر فى بعض الأحيان عن موقف عصيان أمام الحقائق الدينية ، موقف شك بل رفض ، هو بوضوح نتاج للصدام بين الأفكار المحافظة والحياة العقلية المتطورة التى طبعت الجزء الأخير من العهد الأموى ، وكانت ملمحا أساسيا للعهد العباسى ، نتيجة لازدهار الثقافة العربية .

من الواضح - بناء على الملاحظات السابقة حول التطورات التى لحقت بشعر القطعة - أن ما يقترحه كاتب المقالة ، على حد قوله ، هو أن الاختلافات الأساسية التى حدثت فى الشعر العربى منذ العصر الإسلامى ، والتى قررت بشكل حاسم مساره التالى الصحيح خلال العصر العباسى ، هذه التغيرات حدثت فى الحقيقة فى الحقبة الأموية . وعلى نحو مماثل من نمو القصيدة الثانوية والتطور الأسلوبى والموضوعى للقطعة ، كان الانتقال من الحقبة الأموية إلى العباسية انتقالا غير محسوس أكثر منه تغيرا مباغتا أو ثورة جذرية .

وإذا كان الأمر كذلك فما الذى قاد النقاد العرب القدامى إلى افتراض أن المحدثين كانوا العباسيين وليس الأمويين ؟ فى الإجابة عن هذا التساؤل يلقى الكاتب بعض الضوء على تلك التطورات فى الشعر العباسى التى عدت جديدة حتى ولو كان بعضها له جذوره فى الحقبة السابقة عليه :

فأولا : كانت الإسهامات الأساسية فى الشعر العباسى على يد شعراء مولدين . ولا شك أن التنوع العرقى قد ساعد على إنتاج شعر متطور فى موضوعاته ومداخله وأساليبه .

وثانيا : فنتيجة للضغوط التى تعرضت لها القصيدة الثانوية على يد الاتجاه المحافظ فى اللغة ، كان على الشعراء أن يتخذوا ثلاثة مسارات : الأول تبناه بشار (الذى عاصر كلا العهدين الأموى والعباسى) فى قصائده التى تأخذ طريقا وسطا بين لغة الشعر الجاهلى والتعبيرات المعاصرة المتطورة الحديثة ؛ وهو ما كان فى أذهان النقاد فى كلامهم عن أسلوب المولدين أو المحدثين (وهو البديع الذى سيتناوله الكاتب فى نهاية المقالة) . أما المسار الثانى فهو يتميز ببساطة فى اللغة والأسلوب ، ويعد نتاجا غير مباشر للقطعة وليس للقصيدة ؛ وقد ارتبط باسم أبى العتاهية . وأما المسار الثالث فقد كان الأسلوب المفضل بالنسبة للشكل الرسمى القديم وأسلوب التعبير عالى النغمة ؛ وأفضل مثال عليه هو شعر مسلم بن الوليد ، وفيما بعد ، إلى حد ما ، شعر أبى تمام . ولا يخلو الأمر من دلالة إذا قلنا إن الاتجاه الأخير قدر له أن يسيطر على شعر القصيدة التالى فى المدى البعيد . ولا شك أن النجاح العظيم الذى حققه هذا الأسلوب الشكلى بجمله الرنانة عالية النغمة ، والذى كان معبرا عن الموضوعات الملحمية عند أبى تمام والمتنبى ، قد ساهم بشكل كبير فى وصوله إلى درجة من النجاح لم يكن أسلوب أبى العتاهية البسيط الواقعى ليحققه .

وثالثا : فإنه على الرغم من أن الموضوعات الرئيسية للقصيدة الثانوية عند الشعراء الأمويين ، كانت محفوظة ، خاصة بالنسبة لخصائص الممدوح ، فإن الشعراء العباسيين سمحوا لأنفسهم بالتجديد فى مقدمتها .

ومع ذلك ، فلأن موضوع القصيدة الثانوية فى ملامحه الجوهرية ظل هو نفسه نمطا مثاليا يحمل زاده الخاص من الفضائل والصفات - فقد كان على الشعراء العباسيين أن يضربوا على نفس الوتر ألحانا متنوعة ؛ ومن ثم كانت الحاجة إلى الإسهاب والتنويع بذكاء فى التعبير اللفظى قائمة ومتحققة بمساعدة كل المصادر والإمكانات التى وفرتها الحياة العقلية الحية فى الحضارة العباسية . وإنه فى ضوء هذه الخلفية ينبغى أن يرى مولد الأسلوب الجديد (البديع) ، الذى يظهر فى أشكاله الأولى عند بشار ، ويزداد انتشارا عند مسلم بن الوليد . وإنه لمن الصعب أن نجد شاعرا عباسيا واحدا استطاع أن يهرب من تأثير البديع .

إن البديع ، بلا شك ، نتاج الصناعة الواعية (أكثر من اللازم) ، وإن لم تكن بالضرورة تحول دون إظهار مشاعر أصيلة . لقد اهتم ابن المعتز ، واضع أول كتاب فى البديع ، بأن يوضح أن كل أنواع البديع يمكن العثور عليها فى التقاليد العربية السابقة ؛ وهو أمر لا شك فيه إلا فيما يختص بالمذهب الكلامى الذى استعاره من الجاحظ على حد قوله . ويستحق هذا العنصر الأخير عناية خاصة ؛ لأنه يعد ، أكثر من أى عنصر آخر ، نتاجا خالصا للمناخ العقلى فى العصر العباسى ، وغالبا ما كان من الأسباب الجذرية فى رفض النقاد العرب لشعر المحدثين . ومع أنهم هم أنفسهم ربما لم يكونوا على وعى تام بذلك العنصر ، إلا أنهم ركزوا اهتمامهم بالفعل على أكثر مظاهره سطحية - أى استخدام اللغة .

ويعلق الدكتور بدوى على قضية استخدام البديع فى الشعر العباسى بأنه كان نتاجا لذلك الجدل المنطقى الصارم الذى أعطى الشعر العباسى ذوقه الخاص . ولكنه يعود فيقرر أن نتائج هذه الحركة العقلية المتطورة قد تبدت

بشكل مثير ، كما ينبغى أن يتوقع المرء ، فى شعر القطعة ، حيث حملت تجديدات ذات دلالة طرحها الأمويون فى شعرهم ، والتقطها الشعراء العباسيون الذين طولوا فيها ، ومدوا الشعر العربى من خلالها إلى آفاق متعددة الاتجاهات . على أيدى هؤلاء الشعراء اكتسبت قصيدة المناسبات درجة غير مسبوقة من تعقد العاطفة والمدخل ، ونغمة ساخرة لم تكن تعرف فيها من قبل . وازدهر حسُّ الفكاهة Humour لأول مرة فى الشعر العربى . . . إنه ذلك الوعى بتصورات نهائية فى الحياة والموت ، ذلك الشعور الدينى (نظراً لعدم وجود مصطلح أفضل) الذى يعطى شعر الخمر عند أبى نواس ، وليس فقط قصائده الدينية الواضحة ، سمة روحية عميقة القلق ، لم يكن الوليد بن يزيد (وليس يزيد بن الوليد كما ورد فى المقالة ص٢٦) ليصل إليها وقد تكون عقله فى زمن أقل تطورا عقليا وأقل مخاطرة . وإن تحليلا يتناول شعر أبى نواس بذكاء وحساسية للغته وصوره وبنائه لجدير بأن يكشف عن تعقد موقفه المتكافىء فى ضديه .

إن مثل هذا التحليل جدير بأن يكشف عن الطريقة الإبداعية التى استخدمها الشعراء العباسيون فى التعامل مع التقاليد الشعرية ، سواء بقلبها رأسا على عقب للسخرية والاستفادة منها فى نفس الوقت ، أو بتناولها واستعمالها من أجل التعبير عن أغراضهم (من مثل وضعها كمقابل لخبراتهم المعاصرة) . وفى كلتا الحالتين تمكن الشعراء من إنتاج شعر يبلغ الغاية فى السخرية .

وفى هذا الإطار كذلك كان استخدام ابن الرومى للطبيعة بوصفه شاعرا من شعراء المدينة ؛ فقد كان شعره من روافد شعر الطبيعة عند الصنوبرى ، الذى يرى فيه الكاتب ظاهرة طريفة يصبح فيها الفن والطبيعة مجدولين معا بشكل لا فكاك منه ، إلى الحد الذى تصبح فيه الطبيعة فنا والفن طبيعة ، ويتبادل كل من الواقع والتقاليد أماكنهما .

ويعلق الكاتب ، وفى ذهنه ابن المعتز والصنوبرى والسرى الرفاء ، على موضوع رؤية الطبيعة رؤية خالصة من خلال الفن بأنه ينطوى على كثير من المخاطر الجسيمة ضد الفن وضد إدراك الطبيعة . هذه الرؤية تدل على الركود الذى كان فى طريقه المحتوم إلى إصابة الثقافة العربية . وكان على التقاليد الأدبية فى هذه الثقافة أن ترزح تحت السطحية المفرطة ، والأكروبات اللفظية التى انتهى إليها الشعر مع مرور الوقت .

ولأن هذا العرض المطول قد استنفد مساحة كبيرة فإننى سوف أبدى بعض الملاحظات التى لم أشأ أن أتناول المقالة من خلالها ، لحرصى على أن يلم القارىء بما يكتبه الباحثون بالإنجليزية عن الأدب العربى أولا ، نظرا لأهميته العلمية .

- يستعمل الدكتور بدوى فى هذه المقالة وغيرها مقارنات بين التقاليد الأدبية العربية والغربية ، ويربط بينهما . وهذا شىء لافت للانتباه حقا ، ويمكن الإفادة منه فى مجال الأدب المقارن .

- يعطى الكاتب فى هذه المقالة أهمية أساسية لشعر الأمويين ، ولكنه يعود - ربما لاحظ القارىء - فيسلبهم حقهم هذا عند تأكيد أهمية التطورات التى حدثت فى الشعر العباسى . وربما كان هذا هو السبب وراء اختلافه مع سى إس لويس حول التسمية بـ « أولى » و« ثانوى » . انظر هامش (١) .

- على الرغم من الجدة والعمق فى التناول الذى بدأت المقالة بها وانتهت أيضا بها ، فإن ثمة غموضا أساسيا فيها يبدو فى التفرقة بين بشار من ناحية ، ومسلم وأبى تمام من ناحية عند الكلام على « القصيدة الثانوية » وأسلوب المولدين « البديع » ثم الجمع بينهم جميعا بعد ذلك فى « القطعة » التى يرى أن التجديدات حدثت فيها بشكل مثير من ناحية أخرى ، وهنا لا يستطيع المرء إلا أن يكشف عما يمكن أن يكون السبب الرئيسى وراء «الغموض» فى مقالة الدكتور بدوى . إن الكاتب لا يبدو أنه يعتقد فى أهمية « البديع » ودوره فى الشعر العربى ، بخاصة فى الحقبة العباسية ، وذلك ربما يرجع إلى أمرين : الأول أنه لا يتسق مع فكرته الأساسية التى يقدمها فى مقالته ، وهى أن التجديد فى الشعر العربى بدأ فى العصر الأموى وليس كما هو شائع فى العصر العباسى . والأمر الثانى هو أن نظرته إلى البديع نظرة تقليدية ، يوافق فيها ابن المعتز نفسه فى رأيه أن الأنواع الأربع الأولى موجودة فى القرآن والحديث والشعر الجاهلى ، وكل ما فى الأمر أن المحدثين أسرفوا وأفرطوا فى استخدامها . وحتى فى مقالته التى ينتصر فيها لأحد أنواع البديع من خلال تحليل قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية ، يقرر أنه لا ينتصر للبلاغة(٣) . إن إدراك ابن المعتز نفسه للبديع يعد متأخرا نقديا(٤) . والغريب أن الدكتور بدوى يضع ابن المعتز فى المرحلة الأخيرة فى استخدام البديع إبداعيا ، وفى الوقت نفسه يرى رأيه فى البديع من الوجهة النظرية .

فى المقالة الثانية فى هذا العرض وهى بعنوان :

«الجُزْء الخاص بالناقة فى قصيدة المدح»

تقدم الكاتبة الألمانية ريناتا ياكوبى Renata Jacobi لها(٥) بمقدمة (١ - ٤) ، تؤكد فيها أهمية الجزء الخاص بالناقة بين أجزاء القصيدة العربية القديمة من حيث ما لحقه من تغير جذرى فى الفترة الممتدة بين العصر الجاهلى والعصر العباسى . وهى ترى أنه بفحص عمليات التغير التى أصابت هذا الجزء فى مراحلها المتتابعة يمكننا الحصول على فكرة أوضح عن تطور مهم فى تاريخ الأدب العربى ، أى الانتقال من القصيدة القبلية « Tribal Ode » فى العصر الجاهلى إلى قصيدة البلاط « Courtly Ode » فى العصر الوسطى الإسلامية(٦) .

وثمة مسألة أخرى تطرحها الكاتبة وتلقى عليها الضوء فى مقالتها ، هى مدى مشروعية وصف ابن قتيبة للقصيدة وأقسامها . وهى ترمى إلى إثبات أن وصف ابن قتيبة لا يناسب القصيدة الجاهلية ، وإنما يمكن تطبيقه فقط على نمط واحد من عدة أنماط طورها الشعراء الأمويون . أما فى أيام ابن قتيبة نفسه فكان هذا النمط من قصيدة المدح قد هجره الشعراء عمليا ويمكن أن نلاحظ أن الصلة بين المسألتين المطروحتين فى المقالة أساسية ؛ فابن

قتيبة ، من ناحية ، يتحدث عن الجزء الخاص بالناقة فى وصفه لأقسام القصيدة من حيث هو جزء طبيعى يأتى بعد الوقوف على الأطلال والنسيب وقبل المديح . والكاتبة من ناحية أخرى ، تعيد وصف هذا الجزء المهم من القصيدة فى العصور الأدبية المختلفة ، وتتابع التغيرات التى لحقته فى كل هذه الأطوار ، ودلالاتها داخل القصيدة القديمة ، ثم تناقش علاقة ذلك كله بوصف ابن قتيبة الذى سلم به الباحثون الغربيون المحدثون بتأثير نظرتهم التقليدية الثابتة إلى الشعر العربى القديم .

وقبل أن تبدأ الكاتبة تحليلها ، تشير إلى أن الشعر العربى فى كل حقبه تميز بميل قوى إلى المحافظة . وكان التقليد والتجديد يمضيان جنبا إلى جنب ، وكان هناك دائما شعراء يحاولون أن يحتفظوا بشكل مطلق للقصيدة وإن كان ذلك لمجرد إظهار مقدرتهم الشعرية . ولهذا السبب ترى الكاتبة أنه من المستحيل أن نقرر يقينياً ما إذا كان ثمة اتجاه تقليدى - تكنيكا كان أو أسلوبا أدبيا - قد هجره الشعراء نهائيا ، اللهم إلا إذا قمنا بفحص دقيق لكل النصوص المتاحة .

ومهما يكن من أمر فإن الكاتبة تعتقد أن هناك مسألتين يمكن أن يجاب عنهما بشىء من الثقة فى هذا الصدد : الأولى ، أن التحليل الوصفى لمنتخبات ممثلة للشعر يمكن أن يبنى عليه ما إذا كان شكل بعينه من أشكال القصيدة سائداً أو نادراً . والثانية ، أنه بربط نتائج أكثر من مسح وصفى معا يمكن التأكد من أى مسار سوف تأخذه عمليات التغير . وعلاوة على ذلك فإنه من خلال مثل هذه الدراسة سوف يكون واضحاً أن التطور الشعرى لا يتقرر طبقا لعوامل خارجية ، ولعبقرية شعراء أفراد فحسب ، بل طبقا لقواعد جمالية متوارثة فى الشكل الأدبى نفسه كذلك .

قسمت الباحثة تاريخ القصيدة إلى أربع عهود : جاهلية ، مخضرمة ، أموية ، وعباسية . وفيما يتعلق بالفترتين الأولى والثانية قامت الباحثة بفحص كل النصوص المتعلقة بالموضوع كى تؤسس للأنماط الرئيسية للقصيدة ، ولكنها لم تقم بعمل قائمة كاملة ، ولا تقويم إحصائى ، لاعتقادها أن هذه النصوص المبكرة لا تمثل قاعدةيمكن الارتكان إليها فى إجراء كهذا .

أما بالنسبة للعهدين الأخيرين فإنها تبنت طريقة مختلفة ، حيث اختارت ثلاثة شعراء من كل عهد ، أجمع عليهم النقاد القدامى والمحدثون بأنهم من أشهر شعراء المديح فى عصرهم . وهم على التوالى : الأخطل ، وجرير والفرزدق من الأمويين ، ومجموع مدائحهم ١٤٤ قصيدة ، وأبو تمام والبحترى والمتنبى من العباسيين ، ومجموع مدائحهم ٥٩٣ قصيدة ، تحللها الباحثة تحليلا كيفياً وكمياً .

وهى تشير إلى اعتمادها على النتائج التى وصلت إليها فى كتابها المذكور آنفا فيما يختص بالشعر الجاهلى ، وتؤكد قبل التحليل أنها مهتمة بتاريخ النوع الأدبى وليس بالقصائد المفردة ، كما تؤكد أن التحليل موجه نحو البنية السطحية للقصيدة فقط ، مستبعدة من دراستها تلك المشكلات المتعلقة بالوظائف الخاصة بتقليد ما من تقاليد القصيدة ، أو المستويات الدلالية المختلفة التى يمكن أن يمثلها فى قصيدة بعينها .

وفى بداية الملخص الذى ختمت به الكاتبة مقالها (٢١ - ٢٢) تشير إلى أن دراستها محدودة فى مداها ومادتها ، وينبغى أن تقوم دراسات أخرى باستكمال ما فيها من نقص ، وتوكيد ما وصلت إليه من نتائج . ونحن نقدم الآن ملخصا مشابها من خلال التحليل (٤ - ٢١) ليلم القارىء بهذه النتائج . ولكن بطبيعة الحال فإن هذا لا يغنى على الإطلاق عن الرجوع إلى التحليل نفسه .

إن «القصيدة القبلية» فى العصر الجاهلى تشمل ، كقاعدة ، ثلاثة أجزاء كل منها له اعتباره الخاص (النسيب ، وصف الناقة ، المديح) . وترتبط هذه الأجزاء معا من خلال تكنيكات ذات طبيعة سردية . وأما الجزء الخاص بالناقة فلا يتحدد على الإطلاق من خلال فكرة المديح ، إذ إنه فى أنماط أخرى من القصيدة يعد تعبيرا عن الحياة والمجتمع القبلى . وفى النصف الأول من القرن السابع الميلادى ، أى خلال جيل الشعراء المعروفين بالمخضرمين ، لم يكن ثمة مفر من حدوث تغير حاسم فى وظيفة جزء الناقة ، على نحو ما يؤكده شعر الأعشى ميمون والحطيئة . وبشكل مواز للقصيدة القبلية تدرج فى الظهور شكل جديد للقصيدة ، استبدل فيه الشاعر بوصف الناقه وصفا لرحلته عبر الصحراء إلى الممدوح . وفى البداية كان هذا الوصف للرحلة يحتفظ بعناصر من وصف الناقة ؛ ويعد هذا أول مراحل الانتقال من «القصيدة القبلية» إلى «قصيدة البلاط» فى الفترات المتأخرة . وفى نفس الوقت بدأت القصيدة الثنائية التى تتكون من النسيب والمديح فقط فى أخذ مكان الشكل الثلاثى من القصيدة .

وفى العصر الأموى كانت القصيدة القبلية على وشك الاختفاء ، على الرغم من استمرارها على لسان الشعراء المحافظين . وفى مكانها نلاحظ كثرة القصائد الجديدة ذات «الرحيل» المستفيض إلى الممدوح ، مؤكدة عناء الشاعر فى الوصول إليه ، ومستبعدة كل الخيوط المعنوية لوصف الناقة القبلى ، التى لا تسهم فى تحقيق هدف الشاعر من التأثير على الممدوح . وهكذا لم يعد الجزء الخاص بالناقة يمثل جزءا مستقلا فى القصيدة ، وإنما نظر إليه بوصفه جزءا من قصيدة المدح ، مضافا إلى المديح أحيانا ، وممزوجاً به أحيانا أخرى . ومن ناحية أخرى فإن القصيدة الثلاثية لم تعد تشكل نموذجا معياريا ، إذ حلت محلها القصيدة الثنائية التى لا تحتوى على موضوع «الرحيل» ، أو يتقدم المديح بيتان أو ثلاثة منه . وبالإضافة إلى ذلك فقد بدا اختيارا مشروعا للشعراء المداحين أن يحذفوا النسيب .

أما فى قصيدة البلاط فى الحقبة العباسية فإن «الرحيل» ينحسر إلى حد أبعد فى مدى تطبيقه وفى طوله . وعلى الرغم من أنه كان ما يزال يستخدم فى تلك الحقبة بوصفه صيغة تقديم للمدح ، فإن لدى الكاتبة من الأدلة ما يسوغ لها تقرير أن القصيدة الثنائية تشكل النموذج المعيارى لقصيدة البلاط العباسية .

وتعلق الكاتبة على نتائج بحثها فترى أن تطور القصيدة من الجاهلية حتى القرن العاشر الميلادى يمكن تتبعه فى مراحله المتوالية ، مكونا خطا مستمراً واحدا ، برغم بعض الانحرافات القليلة . إن جيلا واحدا من الشعراء ، لم يقلد آخر لمجرد التقليد ؛ فقد أسهم كل جيل ببعض التغيرات التى تنطوى على الفطنة والحذق ، سواء فى محتوى النوع الأدبى أو بنيته . وفى أثناء هذه العملية فقدت القصيدة سرديتها ، كما فقدت كذلك - إلى حد ما - ملامحها الوصفية ، وأصبحت أساسا بلاغية الأسلوب ، مدنية الشخصية . وبعبارة أخرى ، لقد استبدل الشعراء بالوحدة السردية للقصيدة القبلية وحدة الوظيفة .

ومن ناحية أخرى فإن هذه الوحدة الوظيفية قد حتمت مزج الرحيل بالمديح ، وأدت إلى تقلص وصف الناقة فى الفترة الأموية ، وساعد ذلك بالإضافة إلى تحديد

مقصد الرحلة وخط سيرها - على نقل القصيدة القبلية إلى قصيدة البلاط . وليس هناك أدنى شك في أن هذا هو الشكل الذي وصفه ابن قتيبة للقصيدة .

وثمة مسألة أخرى في وصف ابن قتيبة تؤيد رأي الكاتبة ، وهي أن وصفه للنسيب ترجمة دقيقة للنسيب الأموي المتأثر بشعر الغزل المعاصر له ، ولكنه لا يكاد يناسب المقدمة الغزلية في القصيدة الجاهلية . فالشاعر الجاهلي لم يكن بعد قادرا على الارتداد إلى مشاعره ووصفها باستفاضة ، إذ كان عقله موجها إلى العالم الخارجي . وعند كلامه عن عاطفته وأساه كان يتناول في إسهاب مظاهرهما من دموع وأرق ، وبعد تقرير مشاعره سرعان ما كان يتحول إلى الأشياء المادية المحيطة به . أما الاستبطان والمعاملة الحقة للعاطفة في الشعر فقد كانت نتائج حقب متأخرة .

وتثير مقالة ريناتا ياكوبي موضوع صحة الشعر الجاهلي من زاوية تحليلية تستحق الإشارة إليها في نهاية هذه المراجعة . فالكاتبة تؤمن بقدرة التحليل الوصفي على اكتشاف عمليات التغير في القصيدة وأسباب التطور الشعري ، وبخاصة القواعد الجمالية المتوارثة في الشكل الأدبي نفسه . وقد أدّى إيمانها بهذا المبدأ إلى استبعاد بعض القصائد وعدها منحولة (ص ٧) ، كما ساعدها على اكتشاف نقاط التغير في بنية القصيدة حتى في العصر الجاهلي نفسه . وهي تستمر في إثارة الموضوع نفسه من خلال جدلها مع بلاشير الذي تعترض على رأيه في قصائد الشعر الجاهلي ، وانتظام أسلوبها بمرور الوقت ، والرواية طبقا لنموذج القصيدة في وصف ابن قتيبة . وتقرر بكل تأكيد أن افتراض بلاشير لا أساس له بشكل عام إن لم يكن في كل حالة فردية . فعلى ضوء ما وصلت إليه من نتائج فإن القصيدة الجاهلية أو القبلية تشكل نمطا مختلفا من القصيدة ، ومرحلة سابقة من التطور ، وانبثق فيها تدريجا القصيدة الأموية . وأخيرا تقول ريناتا ياكوبي إنه إذا كان ذلك صحيحا فإن القصيدة الجاهلية يجب أن تعد موثقة من حيث هي شكل (ص ١٩) .

وثمة نقطة أخيرة تتصل بمقالة الدكتور بدوي التي بسطنا الحديث فيها ، ومقالة الكاتبة الألمانية ياكوبي . فعلى حين يشترك الاثنان في إعطاء الحقبة الأموية أهمية أساسية في تطور الشعر العربي ، فإنهما يفترقان في رؤيتهما لطبيعة هذا التطور ، وبخاصة في علاقته بالإسلام . فالدكتور بدوي - كما رأينا - يقرر أن التطور حدث بتأثير الإسلام وإن لم يكن محسوسا ، لارتباطه بنظرة المؤمنين الجدد إلى العالم . وهذا في حد ذاته قد يتسق في طبيعة فهم هؤلاء الناس للدين وروحه وقيمه الجديدة عليهم ، ولكنه ، في الوقت نفسه ، لا يشرح طبيعة التطور في إطار القصيدة «الثانوية» وعلاقته بالقصيدة «الأولية» ؛ بخاصة في تلك الحقبة المبكرة التي سبقت الشعر الأموي ، أي الحقبة المخضرمة ، وربما قبلها بقليل في الشعر الجاهلي نفسه . وهنا تبدو ياكوبي أوضح من بدوي حيث نلاحظ في تناولها للجزء الخاص بالناقة في قصيدة المدح (٨ - ١٣) أن ثمة إشارات عدة في هذا الشعر تتكشف عن ملامح خاصة به ، من مثل نمو الروح الفردية في الإنشاء والأسلوب ، وفي التعامل مع الموضوعات والصيغ التقليدية . **وهي ترى أن قصيدة المدح في العصر الأموي نتاج لهذا الشعر الذي نما في خط مواز لظهور الإسلام وليس بتأثيره** . وهو أمر يمكن التدليل عليه من خلال ديوان شاعرين رائدين هما الأعشى ميمون والحطيئة ، بل إنه يمكن الرجوع إلى النابغة وزهير للاحظة تغييرات أخرى في القصيدة التقليدية . وكل ما كان على الشعراء الأمويين أن يفعلوه هو أن يتلمسوا هذه الخيوط ويمسكوا بأطرافها ، مؤكدين جوانب فيها ، ومستبعدين تلك العناصر من الوصف القبلي التي لم تكن لتساعدهم في تحقيق هدفهم من المديح . والكاتبة أخيرا تلاحظ هذا الخط من التأثير والتأثر بين أجيال الشعراء ، حيث تلحظ العلاقة بين الأعشى والحطيئة المتعاصرين ، ومدرسة زهير وكعب والحطيئة ، ثم تتابع الخط بين الحطيئة وراويته الفرزدق ، وكذلك بين الأعشى والأخطل .

أما ك . دالجليش Dalgleish فقد تناول الأعشى ببعض التفصيلات في مقالته :

« العاطفة في ديوان الأعشى »

« دراسة لبعض جوانبها»[٧]

ويقول في بداية مقالته إن الصلة الدقيقة بين الشعر والعاطفة لا تطرح مشكلة يمكن تحليلها والخروج من التحليل بحل واحد «صحيح» لها . **أما النقطة الوحيدة المقبولة بشكل عام فهي أن ثمة صلة ما قائمة في الواقع ، وأنها ، إن لم تكن مطردة ، فهي حميمة** . ولكن السؤال الذي لم يجب عنه في دراسات بعض المحدثين لهذا الموضوع في الشعر اليوناني هو : **ما العلاقة الجوهرية بين الشعر والعاطفة التي يظهرها** . إن النفاذ إلى هذا النمط من العلاقة لأمر حيوي في فهم الشعر العربي الكلاسيكي وتقديره حق قدره ، بخاصة أنه ينتمي إلى تقليد محكم العقد ، يكاد ألا يكون مألوفا للغرب تماما . والمقترح هنا هو الإضافة إلى الدراسات السابقة في الموضوع بدراسة بعض النصوص التي تحتوي على علاقة متبادلة بين العاطفة والتقليد في عمل شاعر واحد هو الأعشى ، الذي يمكن - بأكثر من طريقة - أن تعد المداخل التي يتبناها في شعره مطابقة لتلك الماثلة في الشعر الجاهلي بشكل عام .

وفي بعض المراحل المبكرة المفترضة في تطور الشعر العربي ، رَقِيَ الحب - أو أُنْزِلَ - إلى مقدمة القصيدة . ولما كان الحب هو الذي يزودنا بأكثر نقط الانطلاق العاطفية إلى الشعر ، فلذلك يبدأ الكاتب المناقشة به . والحب ، على عكس الكراهية والحرب ، يقع في الزمن الماضي حيث المحبوبة دائما قد نأت وهُجِرَت ديارها في التقاليد الشعرية المعاصرة للأعشى . وهذا الحب «التقليدي» في مقدمة القصيدة مفترض فيه الصفة التمهيدية ، وأن تكون نغمته حزينة ، ولكنها لا تعبر عن عاطفة شخصية تجاه موقف بعينه ، بل هي بمثابة مقدمة درامية لتأسيس نغمة ما ، وربما عمقها الشاعر أو غيرها في بقية القصيدة .

ويلاحظ الكاتب أن الأعشى يضيف إلى صورة الرحيل بالمقدمة عددا من صور الأحزان التقليدية للمحب العذري ، وتؤدي به هذه الملاحظة إلى محاولة رؤية علاقة بين الأسف على الحب الماضي والحب الذي لا يكاد المحب يحققه في الشعر العذري . ويرى أنه إذا وجدت هذه العلاقة فيما يتصل بالأعشى فسوف تكون رقيقة إلى أبعد حد ، ذلك لأن الأعشى لا يبذل هنا جهدا على الإطلاق في تحقيق أي شكل من أشكال الفردية المتخيلة ، بل هو يطور موضوعه كمحب سيء الحظ في أبيات يجب أن يُفْتَرَض فيها أن مستمعيه يألفونها تماما ؛ وإذا كان مقصودا من وضعها التعبير عن عاطفة شخصية فسوف تكون مرفوضة لجدبها . ومع ذلك ، فلو أن لها غرضا دراميا ، فإن حقيقة معرفة المستمعين لكيفية تطورها لا يضعف من قوتها .

والكاتب لا يتعمق المكانة الأساسية للعاطفة في الشعر العذري بوصفها مقابلا للعاطفة في الشعر التقليدي ، وإن كان يقترح مقارنتها مع العاطفة عند الأعشى .

ويلاحظ - من ناحية أخرى - أن الجنس عند الأعشى كذلك ليس له معنى فردى ، حيث لا يسمح له بالسيطرة على القصيدة ، بل يوظفه لإظهار خبرته كمحب كبير فى السن ، وليس لإظهار عاطفة شخصية . ويطبق الكاتب وجهة النظر هذه على صور الأعشى الأخرى" المتعلقة بالبغايا والحرائر ، بل شعر الخمر ، والشعر غير الشخصى ، من مثل موضوعات الزمان والمكان . **فشعر الأعشى يقوم على سلسلة من التقاليد ، يحكمها تصور نصف درامى للموضوعات المختلفة التى يطورها . وعلى الرغم من أن الشاعر يبدو كأنه يتكلم بشكل شخصى ، فإن هذا ليس شبيها بالشعر الغنائى الغربى ، وإنما هو شعر المونولوج أو الحوار الدرامى . والعاطفة ، بشكل عام ، ليس لها الأهمية الأولى ، ولكن يتعرف المستمع عليها أو يقوم بإظهارها من خلال النص ، بخاصة إذا كان النص قصيدة مدح ، كما هى الحال هنا .**

ويلاحظ الكاتب ، فى هذا الصدد ، أن الراوة لم يكونوا مهتمين بالاحتفاظ بالقصائد الفردية العربية المبكرة ، وما تبقى منها مثلا فى ديوان الأعشى ؛ فربما كان محض صدفة . كما يلاحظ من خلال بيت واحد للأعشى أن الفرق بين «الحب» و «الوَجْد» ليس واضحا تماما فى القواميس العربية ، وأنه إذا عد «الوجد» شيئا ذاتيا يتعلق بعاطفة المحب فإن شعر الأعشى يخلو منه . **ولكن وجود مثل هذا البيت يطرح احتمالا مؤداه أن الأعشى وغيره من الشعراء العرب المبكرين قد فكروا بشكل عام فى مشاعر شخصية ، ولكنهم تصوروها خبرة لا ينبغى أو لا يستطاع التعبير عنها أو نقلها على نحو ما تطور مفهوم «الوجد» بعد ذلك فى الخبرة الصوفية . وإذا ثبت صحة هذا الزعم وأيدته دراسات أخرى ، فإنه قد يساعد على شرح ظهور التقاليد فى الشعر العربى القديم ؛ تلك التقاليد التى لا شك أنها تقولبت لتصور ماعده الشعراء حاجة تلح على إحساسهم بشكل عميق . وحتى ترسم خريطة هذه التقاليد ، ويتعرف على الدوافع التى أملتها ، فإن الشكل الأدبى الذى تمثله لا يمكن تقديره على نحو صحيح .**

ولعل القارىء يلاحظ أن الكاتب يشترك مع بدوى (١٩٨٠) فى بعض الملاحظات حول الربط بين الغزل العذرى والشعر الجاهلى ، كل بطريقته ، ومع ياكوبى (١٩٨٢) فيما يتصل بالدراميّة والسرديّة والفرديّة فى نفس الشعر . وكذلك قضية النحل فى هذا الشعر ، حيث يشير دالجليش إلى احتمال توليد أبيات على الأعشى وقصائد مزيفة ، ولكنه يحتمل أيضا أن التقاليد نفسها ، بناء على ذلك ، وبرغم تنوع محتواها العاطفى ، هى تلك التى استخدمها الأعشى . ولذلك فربما يكون معقولا أن نعد الإحالة إلى الأعشى هى إلى «مدرسة الأعشى» ، دون أن يكون لهذه النقطة تأثير على غرض هذه الدراسة . والكاتبان - كما رأينا - يتعاملان مع مشكلة الشك فى الشعر الجاهلى من خلال النقد والتحليل الداخلى لهذا الشعر ، نقدا وتحليلاً يعتمدان على دراسات مماثلة فى التقاليد الغربية ؛ وهو أمر غير تقليدى عند المستشرقين الأوائل ، الذين اعتمدوا على تصورات خارجية عن الشعر فى معظمها . ولعل فى هذه المحاولات وفى غيرها مما سنعرض له فى حينه ، تنويرا للشعر الجاهلى ، ودفعا للدراسين العرب إلى مزيد من الدراسة والاهتمام والتطوير لهذا الشعر(٨) .

أما أندرياش حورى أستاذ الأدب العربى بجامعة برنستون فيتناول فى مقالته :

« الشكل والمنطق فى بعض القصائد العربية من العصور الوسطى »(٩)

وهذه القصائد ثلاثة : واحدة لكل من أبى تمام وأبى نواس وابن الرومى ، كما يشير إلى قصيدة أخرى لأبى نواس . يناقش الدكتور حورى من خلال تحليله لهذه القصائد الطابق منهجاً للتفكير يقرر إلى حد بعيد الشكل الذى **«تتركه قصيدة ما فى العقل» . وهو يؤكد العبارة الأخيرة ، لأنه يريد أن يبين أن تأثير القصيدة يمكن أن يعتمد على العلاقات بين القوالب المنطقية التى تنتظم فيها مكوناتها المتتابعة ، بدلا من اعتماده على المعلومات المنقولة بوضوح فى تتابع من الأبيات التقليدية إلى حد كبير . وهذا لا يعنى إهمال المعلومات ، بل يعنى أن المعلومات مادة خام ، رتبت فأصبحت هذا الأثر المتروك فى العقل(١٠) عن طريق الرمزية المنطقية Logical Typology وليس التتابع السردى .**

والمقالة تحاول تطوير منهجا للتفسير قائما على نوع معين من النصوص . والكاتب يرى أن شكلية المنهج المطروح مناسبة للدراسة البلاغية وبخاصة أن البلاغة تسلية الناقد البنائى التى تعُود بالتسمية إلى ألف عام .

وينطلق الكاتب من مقولة مؤادها أنه فى السنوات الأخيرة سعى عدد من مؤلفى الكتب والمقالات إلى ترسيخ **فكرة غربية تقول إن قصائد الشعراء العرب فى العصور الوسطى تفتقر إلى تماسك الفكرة . وهو يرى** أن هذه الفكرة ليست بشىء ، وأنها دليل على **القراءة المتسرعة** . ويضرب أمثلة واضحة على التتابع السردى من القصائد القصصية لابن أبى ربيعة ولأبى نواس ، مع تقليله من أهمية هذا النوع من التتابع كما رأينا ، كنوع من الوحدة . أما إذا كانت هناك بعض القصائد التى لا تكشف عن هذا التتابع السردى ، مثل قصائد المدح ، فإن الكاتب يقترح أن نعدِّل قليلا من حماستنا فى العثور على قصائد ذات نوع مألوف من الوحدة ؛ لأن مثل هذه القصائد قد تكون نوعاً من التضليل الذى ليحول دوننا وملاحظة حيل أخرى ربما كانت أكثر غرابة ، يحوكها الناقد الخصيم The Critical Adversary . ص ١٦٤) .

وربما كان هذا التحوط سببا فى اختيار الكاتب لقصيدة غير مشهورة لأبى تمام(١١) ، وأخرى صغيرة تتكون من خمسة أبيات لأبى نواس(١٢) ، وثالثة رباعية لابن الرومى(١٣) . وربما كان هذا الاختيار بدوره هو الذى قاد الكاتب إلى توضيح أن درجة قابلية التبادل interchangeability بين الأبيات عالية بشكل معقول داخل أجزاء القصيدة ، ولكن القصيدة كلٌ ؛ لأن الفكرة تدخل فى علاقات متماثلة بشكل واضح . ولعله يقصد بالقابلية للتبادل أن أبيات القصيدة يمكن إعادة ترتيبها دون أن تؤثر على الفكرة . ويواجه موقفا مشابها فى تحليل القصيدة الثانية حيث يلاحظ أن النكتة فى قصيدة أبى نواس هى التوابل التى تعطى القصيدة طعمها ومع ذلك يرى أن علاقات الفكرة هى اللحم الذى توضع عليه التوابل .

ويبدو أن الكاتب كان على ثقة من سبق الظن لدى القارىء حول جدوى النظر إلى الشعر بهذه الطريقة المنطقية الجافة ، فينهى مقالته بأنه لا يرمى إلى القول بأن أولئك الشعراء قد فكروا فى قصائدهم قبل أن يقولوها (طبعا هم فكروا ولكن بمنطق مختلف) ولكنه يرمى إلى أن بعض القصائد من هذا النوع يمكن أن تنتج بسهولة من الأسلوب البلاغى الذى يقلل من التنوع الشكلى بين مكونات القصيدة بسبب ولوعه بالتشاكل والتناسب فى الفكر أو النحو . وبذلك يسهل

قيام تناسبات شكلية بين هذه المكونات . ويرى الدكتور حورى أخيرا أن الحكم على أبيات ذات علاقات منطقية بأنها ذات دلالة كافية لتخلق من القصيدة كلاً أمر يجب أن يظل دائما خاضعا للتقييم الفردى .

فإذا ما جئنا إلى المقالة الأخيرة ، وهى حديثة جداً بالنسبة لباقى المقالات وجدنا أن صاحبتها سوزان بينكى ستيتكفيتش تتعرض بشكل جاد لنقد تكنيكات معينة فى التحليل البنائى كما هى مطبقة من قبل نقاد بعينهم فى حقل الشعر الجاهلى . وهى تحاول فى مقالتها الطويلة ، التى تعنونها :

بـ «التفسير البنيوى للشعر الجاهلى : نقد واتجاهات جديدة»[١٤]

أن تبرهن على عدم نجاح هذه التكنيكات من ناحية ، وتقيم الدليل على سلبياتها من ناحية أخرى ، وأن تقترح تطبيق مداخل أخرى بنيوية وغير بنيوية - لعلها تقودنا إلى ادراك عقلى واستطيقى أكثر رسوخاً لهذا الأدب الذى لم يزل عصياً نوعاً ما .

والمقالة تتكون من جزئين أساسيين : فى الجزء الأول تقدم الباحثة «نقداً للتحليل البنيوى للشعر الجاهلى» (٨٥ - ٩٨) ، وفى الثانى تقدم فكرتها الأساسية البديلة التى نقدت الآخرين من خلالها بشكل أساسى وهى تعطى هذا الجزء عنواناً هو «طقس العبور نموذجاً شعرياً» The Rite of Passage as Poetic Paradigm (٩٨ - ١٠٧) .

والأعمال الأربعة التى تتناولها بالنقد هى : كتاب مارى باتسون[١٥] «الاطرادية البنيوية فى الشعر» ، الذى تحاول فيه صاحبته تحليل خمس قصائد من المعلقات تحليلا بنيوياً لغوياً ودراستى كمال أبى ديب[١٦] فى تحليل معلقتى لبيد وامرىء القيس ، وأخيراً دراسة عدنان حيدر[١٧] فى تحليل معلقة امرىء القيس بنيوياً كذلك .

فى نقدها لمارى باتسون المكثف جدا (٨٥ - ٨٦) بالنسبة لنقدها للكاتبين الآخرين ترى الدكتورة سوزان ستيتكفيتش من جامعة شيكاغو أن هذا الكتاب لا يكاد يستحق المناقشة ، لأن التحليل الذى فيه للتكرار الصرفى ، والانحراف الصوتى ، ومعيار النظام يجب أن يقوم على أسس أربعة كى يكون جديراً بالاهتمام أكاديمياً . وهذه الأسس الأربعة ، وهى متضمنة فى مقياس الكاتبة فى نقد الآخرين أيضا ، تتلخص فى معرفة صرف العربية وعلاقاته الوثيقة بالمعنى ودلالة المعنى للأصوات أو الحروف ، والبنية الدلالية للقصيدة ، أى الدعامة التى تقرر بنية القصيدة وتتعلق بالنماذج الأصلية والأساطير والشعائر ، وأخيراً تبنى مفهوم واضح لتقاليد الإنشاء ، على نحو ما بينها مونرو[١٨] وزويتلر[١٩] ؛ وهو جانب لم تفهمه باتسون على وجهه الصحيح ، وطرحته من عملها على حد تعبير الدكتورة سوزان . وأما أن باتسون تبدى معرفة غير كافية باللغة العربية أو آدابها ، بدليل ورود كتاب عربى واحد فى مراجعها ، وأن طريقتها فى التحليل تجعل عملها لا يمكن اعتباره إضافة أكاديمية فى فهم الشعر الجاهلى ، فأمر يسلب العمل كل قيمة له ، حتى ولو كانت قيمة سلبية ، ويغفل عن رؤية أى إيجابيات يمكن أن تكون له على نحو ما حاولنا أن نفعله فى عرضنا لكتاب باتسون فى هذا العدد من «فصول» .

أما نقدها لكمال أبى ديب فيبدأ بنقد الأساس الذى أقام عليه تحليله ، أى تكنيك ليفى شتراوس فى تحليل الأسطورة واعتبارها على طرف نقيض مع الشعر بالنسبة لعلاقتها باللغة . وعلى الرغم من أن أباديب صرح بوعيه بهذه النقطة فى مقدمة تحليله ، فإن الكاتبة ترى أن تحليل شتراوس نفسه لم يكشف إلا عن جانب واحد محدود جدا من أسطورة أوديب شـلا ، ولكنه أخرج بالاشتراك مع جاكوبسون مقالة جيدة جداً ، حللا فيها - سوناتة لبودلير تحليلا أدبياً بنيوياً ، ولكن ليس على أساس اختزالى Reductionist ، على نحو ما فعل فى تحليله للأسطورة السابقة . فتحليل السوناتة كان فى رأيها شرحاً للنص على الطريقة الفرنسية التقليدية .

أما بالنسبة للشعر الجاهلى فترى أنه يقع بين طرفين ، يتعامل شتراوس معهما فى تحليله للأسطورة وهما : الدائرة الأوديبية ، التى لم يضف إليها شتراوس إلا بعدا واحداً ، والأساطير الأمريكية الهندية ، التى تبدو غريبة علينا كلية ؛ فأية إضافة فيها تعد فضلا . أما الشعر الجاهلى فهو ليس مدروساً أو مألوفاً للغرب ، ولا هو كذلك غريب أو ذو أشكال متعددة كالأساطير الأمريكية الهندية . ولهذا ترى أننا (تقصد النقاد الغربيين) نفتقر إلى الحنكة كى نتصدى له (تقصد تفسير أبى ديب) ونجسد تفسيرا جديداً ، كما نفتقر إلى السذاجة التى نتقبله بها دون نقد .

أما نقدها لتحليل أبى ديب لمعلقة لبيد فيتلخص فى نقطتين أساسيتين : الأولى تتعلق بالثنائيات الضدية التى ترى أنه فرضها مسبقاً على البحث ، وأن هذه الثنائيات لا تخلق تعارضا ، بل إن الشاعر يربطه طرفى الدورات الطبيعية المختلفة إلى التماثل الغنائى فى نهاية كل بيت يعبر عن كلية وتمام وكمال الدورات الطبيعية فى الحياة المتكررة أبداً ، والأخرى تتعلق بعدم قدرة التحليل البنيوى على فهم صور الشاعر من حيث تعلقها بالدلالة الرمزية والنماذج الأصلية والاستعارة التى تنمو وتزهر فى عقل القارىء وخياله حيث تتفتح القصيدة له .

وفى هذا الصدد تعطى الكاتبة بعض الملاحظات التطبيقية المختلفة فى تفسير القصيدة لتعدل من تفسير أبى ديب مبينة بعض أخطائه فى فهم بعض النقاط مثل علاقة الشاعر بالحمار الوحشى والبقرة الوحشية كمشابهين لناقته فى جزء الرحلة والاختلاف بين مفهومى لبيد وأبى ذؤيب للموت .

تنسحب النقطتان المشار إليهما فى نقد الكاتبة لتحليل أبى ديب لمعلقة لبيد على نقدها لتحليله لمعلقة امرىء القيس **فتنمى عليه عدم ملاحظته ، فى وصفه لفعل الدمار الطبيعى الذى تتكفل به الريح فى بداية القصيدة ، لما تنطوى عليه من نشاط ثقافى إبداعى يتمثل فى استخدام الشاعر لفعل «النسيج» الذى يكشف شيئا عن طبيعة الشعر ، حيث يستخدم هذا الفعل (نسج) دائما مجازا لتأليف الشعر . فعلى حين أنه فى «الحياة الواقعية» يكون المسكن المأهول شيئا جوهرياً ، ويكون الخراب خراباً ، فإن العكس ، بالنسبة للشعر ، هو الصحيح . إن القصيدة لا تستطيع أن تبدأ حتى تكون الرياح قد نسجت المنزل إلى أطلال - البيئة الطبيعية للشعر والشاعر .** وعلى أى حال فإنه من الواضح ، كما تقول الكاتبة ، أن الشاعر يتعامل مع ظلال من المعنى أكثر دقة ، ومعان استعارية أكثر تعقيدا ، من مجرد الثنائيات ، بحيث إنه باختيار هذا النمط من التحليل البنيوى يكون الناقد قد اتخذ أداة بالغة الخشونة فى تعامله مع مادة بالغة الرقة . وإذ يضع هذه الأداة جانباً ، ويتحول إلى حسه الأكثر رهافة وصقلا ، فإنه هنا فقط تبدأ مثل هذه الخبايا فى القصيدة فى التجلى .

ومثل آخر تعطيه الناقدة فى تحليل العناصر المختلفة للقصيدة التقليدية من خلال نقد

تحليل أبي ديب له ؛ وهو يتصل بالبكاء في مقدمة معلقة أمرى القيس وعلاقته بالمطر في نهاية المعلقة ، عاكساً بذلك الوضع الطبيعي على نحو ما يظهر في معلقة لبيد ، الذي يذكر المطر في البداية والفخر القبلي في النهاية . (انظر ص ٩٣ - ٩٤) .

وفي نقدها أخيراً لتحليل عدنان حيدر لمعلقة أمرىء القيس نفسها طبقا لمنهج فلاديمير بروب في تحليله للحكايات الشعبية الروسية على أساس النقص - التوسط - التخلص من النقص - lack - mediation - lack liquidation ، ترى أن هذا التحليل للمعلقة يسهل الحكم عليه بالفشل لاختلاف الشعر الجاهلي عن الفلكلور الروسي اختلافاً جذرياً فيا يتصل بالعثور على القاسم المشترك common denominator من خلال الاختزال المتطرف في هذا المنهج .

ففي القصيدة ، ومن مجرد قراءة الشعر ، يتضح كم هو سهل أن تؤسس العناصر الموضوعية ، والصور ، والاستعارات المستخدمة في صنعها ، ونظامها . أما القاسم المشترك (في القصيدة) فأعلى بكثير من ذلك الذي في الحكايات الشعبية ، وأبعد من ذلك ؛ فقد تقرر بالفعل في صيغ القصيدة التقليدية التي تأسست على يد نقاد الأدب العربي من مثل ابن قتيبة وابن رشيق وعلى نحو أكثر حداثة ووضوحاً على يد ريناتا ياكوبي .

وأما بالنسبة لمحاولة حيدر تناول عناصر من التحليل الصرفي في تفسير القصيدة فتراها الكاتبة أكثر جدوى من تطبيقه للمنهج البنيوي (ص ٩٥) ، ولكنها ترى أنه ينحرف عن هذا الخط في تطبيقه الفعلي لهذا التحليل الاشتقاقي ، والثقافي ، حيث يرتكب أحياناً أخطاء في التفسير ، وأكثر من ذلك يظلم هذا المنهج بحصر نفسه في مناقشته ، في مجرد اصطلاحات الثنائيات . وتضرب مثلا لأفضل نموذج في تطبيق هذا النوع من التحليل تطبيقاً ناجحاً من كتاب «حدائق أدونيس» لمارسيل ديتين[٢٠] ، حيث يسعى المؤلف للبحث عن مزيد من الأدلة والبراهين في مدى واسع من المواد اليونانية الأسطورية ، الشعائرية ، الأدبية والعلمية باسطا ومعززاً دراسته ، بدلا من النزول بها إلى اختزالية عشوائية لا أساس لها . والجدير بالذكر أن المؤلف يطبق في نفس الوقت نوعاً من التحليل البنيوي عند ليفي شتراوس (٩٧) . وتعطى الدكتورة سوزان مثلا آخر لتؤيد وجهة نظرها من خلال نقد حيدر في تحليله للحم النيء والمطبوخ في المعلقة ، حيث أخطأ في تفسير البيت رقم (١٢) من المعلقة .

فظل العذارى يرتمين بلحمها
وشحم كهداب الدمقس المفتل

حيث ظن أن العذارى يأكلن اللحم النيء ، في حين أن نقطة الاستعارة هنا بالتحديد هي أن اللحم النيء لا يؤكل . العذارى ، استعاريا ، لحم غير مطبوخ ، غير قابل للاستهلاك بعد . وامرؤ القيس يلعب على وتر متصل بالنماذج الأصلية بين الأكل والجنس : فالعذارى والشاعر كلاهما يوصف بعدم النضج ، يستمتع بالعبث باللحم بدلا من طبخه وأكله . ومن ثم فإن تحقيق النموذج الأصلي المتصل بالقتل والجنس يبرز في الصورة الأخرى ، صورة (الأبيات ٦٣ - ٦٧) حيث «نعاج السرب أو غزلانه عذارى» (والغزلان استعارة تقليدية للعذارى) تقتل في الصيد ثم تطبخ وتؤكل ، بمعنى استعارى لا فتضاض البكارة : إنهن ناضجات جنسياً ، وجاهزات للاستهلاك الجنسي ، على نحو ما يكون اللحم المطبوخ للمعدة . وربما كان حيدر غير مخطىء تماما بقفزته التجريدية الطويلة من النيء/المطبوخ إلى نقص النجاح/النجاح - برغم أن عدم النضج/النضج قد يكون أكثر صحة - ولكنه يفتقد لحمة الموضوع ، ذلك التفاعل الغنى للاستعارة المتصلة بالنموذج الأصلي ، التي تعطى القصيدة قوتها (٩٨) .

في الجزء الثاني من المقالة تقترح الكاتبة أن الأنثربولوجيا والنقد الأدبي لا يزالان لديهما الكثير ليقدمانه إلى تحليل الشعر الجاهلي ، مما يتعدى تكنيك ليفي شتراوس في تحليل الأسطورة . فهي ترى أن الانثربولوجيين قد اكتسبوا قدرا عظيماً من التبصر في الفكر المنطقي والاستعاري الذي يشكل أساس الطوطم ، والشعيرة ، والأسطورة خصوصاً بالنسبة لعلاقتها بالنظام الاجتماعي . إلا أن أبا ديب وحيدر قد فشلا ، بسبب إصرارهما على الجانب الشعائري للشعر الجاهلي - الذي تركاه دون شرح - في الإفادة من العمل الواسع المبحوث علمياً في هذه الحقول .

وفي هذا الصدد تطرح الكاتبة طقس العبور The rite - of - initiation على نحو ما صاغته الأنثربولوجيا الحديثة ، بالإضافة إلى الموضوعات المصاحبة له من موت وميلاد ، نجاسة وطهارة ، كنموذج نمطي أو استعاري للبنية الموضوعية والشعرية للقصيدة الجاهلية . وتتميز كل شعائر المجاز أو التحول بثلاثة مراحل : الانفصال ، الحافة margin (أو Limen وتعني في اللاتينية «العتبة») والتجميع aggregation . وتعني المرحلة الأولى الخروج على قيمة ثابتة في البناء الاجتماعي ، أو على مجموعة من المواضعات الثقافية ، أو عليهما معا ، وفي المرحلة الوسطى تكون سمات موضوع الطقس (الشخص المتنقل passenger) غامضة ، حيث يمر خلال المملكة الثقافية التي تتميز بقليل أو بلاشيء من المميزات الموجودة في الحالة الماضية أو الآتية . وفي المرحلة الثالثة يكتمل العبور، حيث يستطيع الشخص المتنقل ، وحده أو متحداً ، أن يكون في حالة مستقرة نسبياً ، تسمح له بحقوق وواجبات تجاه الآخرين ، ذات نمط «بنائي» واضح ، وينتظر منه أن يسلك في تصرفاته بحسب مواضعات النظام المرتبطة بمن يقع داخل هذا النمط اجتماعياً[٢١] .

وترى المؤلفة أن التناظر بين موضوعات القصيدة الجاهلية : الأطلال/رحيل الخليط ، الرحيل/رحلة الصحراء ، الفخر/مدح القبيلة ، ومراحل طقس العبور الثلاثية تناظر واضح . وبفحص خصائص المرحلة الوسطى من هذه الشعيرة يمكن استخراج الملامح الموضوعية والصورة لكل من الرحيل الأكثر تقليدية عند لبيد وانتهائه بالفخر القبلي ، وسلسلة المغامرات الغرامية ، والذئب ومشاهد الليل الأكثر غرابة عند أمرىء القيس ، التي تكون جزءاً مركزياً في القصيدة ، وانتهائه بمنظر العاصفة الممطرة .

والدكتورة سوزان في تحقيقها لهذا تنجح في إعطاء تفسير أكثر عمقاً فيما يتصل بهذا البعد الشعائري الاستعاري الموضوعي البنائي في قصيدتي لبيد وامرىء القيس ، مفيدة في نفس الوقت من تحليل كل من أبي ديب وحيدر ، ناقدة إياهما في بعض الأحيان ، على نحو ما رأينا في عرضنا للجزء الأول من مقالتها . وقد اعتمدت بشكل أساسي في هذا الجزء على و . روبرتسن سميث في كتابيه «عقيدة الساميين» ، و«القرابة والزواج في شبه الجزيرة العربية قديماً» (بوسطون د . ت) .

في نهاية المقالة تشير الكاتبة إلى أنها لم تكن بصدد محاولة تحليل مطول ومفصل لمعلقتي لبيد وامرىء القيس ، كما أنها لم تحاول اختزال الشعر الجاهلي إلى طقس عبور موزون مُقَفّى . ومهما يكن من أمر فهي تعتقد أنها كشفت عن تناظرات في بنية وصور كل من

النمط الشعائرى والقصائد بدرجة كافية للخروج بنتيجة مؤداها أن القصيدة العربية التقليدية على نحو ما تصورها النقاد العرب ، وطقس العبور على نحو ما صاغها ڤان جنب وآخرون ، تنجليان عن نموذج أصلى واحد . إن شرح بنية القصيدة فى مصطلحات هذا النمط الشعائرى العالمى تقريباً لا يمكننا فقط من استخلاص دلالة كثير من التفاصيل الغامضة المختلفة للصور ، وإدراك الوظيفة الشعائرية للشعر فى المجتمع القبلى بطريقة أكثر وضوحاً ، بل إن تثبيت مثل هذه الدعامة الأساسية المتصلة بالنموذج الأصلى فى شكل القصيدة ينبغى أن يساعد على شرح استمرارها المدهش ، وسيطرتها التى لا تفتر ، على الشعر العربى التقليدى من العصر الجاهلى حتى بداية عصرنا الحالى (ص ١٠٧) .

الهوامش

(١) يأخذ الكاتب هذه التسمية « أولىّ » و « ثانوى » من سى ، إس لويس فى كتابه « مقدمة للفردوس المفقود » فى صدد دراسته للملحمة التى تنقسم عنده إلى ملحمة أولية ، مثل ملحمة هوميروس ، وثانوية مثل ملحمة ميلتون . وعلى الرغم من أن لويس يحدد الفرق بين المصطلحين على أساس الأسبقية التاريخية لِمُسمَّى علَى آخر ، ويؤكد عدم تضمنهما أى حكم قيمى ، فإن الدكتور بدوى لا يوافق لويس على معياره فى التصنيف ، وفى نفس الوقت يجد أن المصطلحين مفيدان لما هو بصدده .

(٢) الإشارة هنا إلى المرحوم الدكتور النعمان القاضى فى كتابه الرائد « شعر الفتوح الإسلامية فى صدر الإسلام » - القاهرة ١٩٦٥ .

(٣) انظر : M.M. Badawi, "The Function of Rhetoric in Medieval Arabic Poetry" JOAL, vol. IX (Leiden 1978), PP. 43, 45,46.

(٤) انظر - Suzanne Pinckney Stetkevych, "Towards A Redefinition of "Badic" Poetry" JOAL, vol, XII (Leiden 1981) pp. 14, 15, 22, 23.

(٥) المقالة بالانجليزية وعنوانها "The Camel-Section of The Panegyrical Ode ومنشورة فى مجلة الأدب العربى JOAL ، ليدن ، هولندا ١٣/١٩٨٢ (١ - ٢٢)

(٦) تشير الكاتبة إلى استخدامها لمقابلات هذه التسميات بالألمانية فى كتاب لها بعنوان "Studien zur Poetik der Altarabischen Qaside" ويمكن ترجمته بـ « دراسات فى فنّية القصيدة العربية القديمة » ، وهو مطبوع فى ڤيسبادن Wiesbaden ١٩٧١ . وتربط كذلك بين هذه التسميات وتلك التى اقترحها د. بدوى (١٩٨٠) . والمراجعة هنا أيضا ، ولكنها تؤكد وجود فرق مهم بينها وبينه ؛ فعلى حين يفرق بين قصائد من حقب مختلفة ، تحاول هى التفرقة بين شكلين محدودين للقصيدة .

(٧) مجلة الأدب العربى - ليدن هولندا - العدد الرابع ١٩٧٣ ص ٩٧ - ١١١ وهى بعنوان Some Aspects of The Treatment of Emotion in The Diwan of Al-Asha

(٨) انظر د . عبد الرحمن بدوى (مترجم) ، « دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى » ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط . الأولى ١٩٧٩ ص ١٤ .

(٩) المقالة بعنوان "Form and Logic in Some Medieval Arabic Poems" ؛ وهى منشورة فى مجلة أدبيات Edebiyat ، المجلد (١١) عدد (٢) ١٩٧٧ ص ١٦٣ - ١٧٢ وانظر فصول ، ١/٢ ص ٢٥١ - ٢٥٤ حيث عرض كاتب هذه السطور كتابا للباحث نفسه .

(١٠) يشير الكاتب هنا إلى "Frye's dianoia" وهذا المصطلح استعمله أرسطو فى قائمة من ستة جوانب للشعر ، ومعناه « الفكرة » - "Thought" التى هى موضع الاهتمام الأولى للمقالات والقصائد الغنائية . إنها الفكرة ، أو الفكرة الشعرية التى يخرج بها القارىء من الكاتب . ويرى فراى أنه ربما كانت أفضل ترجمة لهذا المصطلح هى « الموضوع » - "Theme" ؛ ويرى أن الأدب الذى يتعامل مع هذا المثال أو الاهتمام الخاص بالمفاهيم يمكن أن يسمى أدبا موضوعيا Thematic . انظر نورثروب فراى تشريح النقد - أربع مقالات ، مطبعة جامعة برنستون - الولايات المتحدة الأمريكية - الطبعة الثالثة ١٩٧٣ ، ص ٥٢ . وربما كان مفيدا أن نعرض باختصار لمفهوم فراى عن الـ dianoia لارتباطه الأساسى بموضوع المقالة . يقارن فراى بين هذا المصطلح وآخر من الستة المذكورة هو mythos أى السرد narrative ويربط بينهما فى علاقة جدلية . فالسرد ينقل الإحساس بالحركة الذى تلتقطه الأذن ، أما المعنى أو الـ dianoia فينقل أو - على الأقل - يحتفظ بالإحساس بالتزامن الذى تلقطه العين . فنحن نسمع القصيدة وهى تتحرك من البداية إلى النهاية ، ولكن بمجرد أن يكون كلها فى عقولنا فنحن « نرى » فى الحال ما تعنيه ص ٧٧ . ويمضى فراى فيوحد بين هذين المصطلحين فيرى أن الـ mythos هو الـ dianoia فى حركة والـ dianoia هو الـ mythos فى ركود . ويقول فراى إن سببا واحدا هو الذى يدعونا إلى أن نفكر فى الرمزية الأدبية بمصطلحات المعنى فقط ، وهو أنه ليس لدينا عموما كلمة للجسم المتحرك للصورة فى العمل الفنى . إن كلمة الشكل Form لها عادة مصطلحان متكاملان ؛ المادة matter والمحتوى content ، وربما فرقنا بين الشكل كمبدأ مشكِّل shaping أو كمبدأ حاوٍ containing . وكمبدأ مشكل ربما فكرنا فيه كسرد ينظم ما دعاه ميلتون « مادة » matter أغنيته . وكمبدأ حاوٍ ربما فكرنا فيه كمعنى ، يمسك القصيدة معا فى بنية متزامنة ، ص ٨٣ . وفى المقالة الرابعة من كتابه ، وهى عن النقد البلاغى ، يشير فراى إلى أن الرمز الشعرى يتوسط بين هذين المصطلحين dianoia, mythos : المحاكاة اللفظية للفعل. والفكرة ويتركب منهما ص ٢٤٣ . وربما

تسمح هذه الإضاءة للمرء أن يقول مثلا إن جدة تحليل الدكتور حورى وروعته هما فى التحليل نفسه ، وليس فيما يتركه فى العقل من أثر .

(١١) انظر مثلا خلف رشيد نعمان ، شرح الصولى لديوان أبى تمام ، دراسة وتحقيق . العراق ، جـ ١ ، ط . أولى ١٩٧٧ ص ٥١١ - ٥٥٥ وهى غير موجودة . وهى موجودة فى ديوانه (عزام - ١٩٦٥) ج٤ ص ٥٩٤ - ٥٩٦ . وأولها :

اللعمر فى الدنيا تجد وتَعْمُرُ
وأنت غدا فيها تموت وتُقْبَرُ ؟

(١٢) الأبيات فى ديوانه (الغزالى/بيروت ، د . ت) ص ٢٣٦ وأولها :

الله مولى دنانير ومولائى
بعينه مصبحى فيها ومسائى

(١٣) الرباعية فى ديوانه (الكيلانى - ١٩٢٤) ص ٣٣٥ . وهى منسوبة للبحترى كذلك فى الحصرى ، زهر الآداب (البجاوى ١٩٥٣) ج ١ ص ٥٣٦ ، وأولها :

حيتك عنا شمال طاف طائفها
بجنة نفحت ريحا وريحانا

وكانت هذه الرباعية موضع جدل حول تفسيرها بين الكاتب ود . إحسان عباس وكمال أبى ديب . انظر هامش ٧ ص ١٧٠ من المقالة ؛ وانظر أيضا تحليلا بنائيا لها مختلفا فى أبى ديب ، جدلية الخفاء والتجلى . دراسات بنيوية فى الشعر ، ط . الأولى ، بيروت ١٩٧٩ ص ٨٦ - ٩٢ .

(١٤) Suzanne Pinckney Stetkevych, Structuralist Interpretations of Pre- Islamic Poetry: Critique and New Directions. ، مجلة دراسات الشرق الأدنى JNES ، المجلد (٤٢) العدد (٢) ١٩٨٣ ، ص ٨٥ - ١٠٧ .

(١٥) Mary Catherine Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study of Five Pre-Islamic Arabic Odes (باريس ، ١٩٧٠) وانظر عرضا لهذا الكتاب بقلم كاتب هذه السطور فى هذا العدد من « فصول » .

(١٦) كمال أبو ديب ، « نحو تحليل بنيوى للشعر الجاهلى » المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط IJMES ، العدد (٦) ، ١٩٧٥ ص ٨٤ - ١٤٨ وقد ترجمها المؤلف نفسه ونشرها فى مجلة المعرفة السورية بعنوان « نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى » عددى أيار وحزيران ١٩٧٨ وهى تحليل لمعلقة لبيد . وانظر عرضا لها فى فصول مجلد (١) عدد (٤) ص ٢٩٠ - ٢٩٢ ، والثانية نشرت فى أدبيات (فيلادلفيا ، ١٩٧٦) مجلد (١) عدد (١) ص ٣ - ٦٩ .

(١٧) عدنان حيدر ، معلقة امرىء القيس : بنيتها ومعناها ، ١ ، ٢ ، أدبيات ، عدد ٢ (١٩٧٧) ٢٢٧ - ٢٦١ وأدبيات ، عدد ٣ (١٩٧٨) ص ٥١ - ٨٢ .

(١٨) J.I.Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry," JOAL 3 (1942) pp. 1-53

(١٩) Michael Zwettler, The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry: Its Character and Implications (Columbus, Ohio, 1978), p.216.

(٢٠) Marcel Detienne, The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology (New Jersey 1977)

(٢١) Victor Turner, The Ritual Process: Structure and Anti-Structure (ايثاكا نيويورك ١٩٧٧) ص ٩٤ - ٩٥ والرأى هنا لڤان جنب Van Gennep ملخصا .

عرض كتاب

الاطراد البنيوى فى الشعر
دراسة لغوية لخمس قصائد جاهلية

ماري كاترين باتسون

« ليس على القصيدة أن تعنى بل تكون »
أرشيبالد مكليش
« فن الشعر »

١ - ١

تشير المؤلفة(١) فى تقديمها للكتاب إلى أنه فى أساسه رسالة للدكتوراة فى الحقل المشترك بين قسم اللغويات ومركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة هارفارد . كما ترى أن الكتاب كمحاولة لتطوير وتطبيق المناهج الحديثة فى حقل من الدراسة له تقاليده الراسخة فى البحث ، قد استفاد بكثير من دواعى الحفز والمشورة ، ذاكرة بعض أسماء الأساتذة الذين درست فى بحثها تحت إشرافهم ، من مثل الأستاذ جب وفيرجسون . والجدير بالذكر أن التقديم مؤرخ فى سبتمبر ١٩٦٣(٩ - ١٠) .

والكتاب يتكون من سبعة فصول وملحقين ، ثم النصوص بالحروف اللاتينية ومترجمة ، متضمنة الخرائط الأسلوبية فى صفحات ١٥٢ ، ١٦٨ ، ١٧٦ . أما الفصل الأول فتشكله «المقدمة» (١٣ - ٢٢) والفصل الثانى «مسح لشكل المعلقات وخلفيتها» (٢٣ - ٣٩) ، والفصل الثالث «القصائد الخمس» (٤٠ - ٥٦) ، والفصل الرابع «الانحراف الصوتى» (٥٧ - ٦٨) ، والفصل الخامس «التكرار الصرفى» (٦٩ - ٩٠) ، والفصل السادس . مقياس النظام (٩١ - ١١٦) ، والفصل السابع «امتداد النمط» (١١٧ - ١٣٠) . والملحق الأول بعنوان «النصوص» (١٣١ - ١٣٢)والثانى بعنوان «الخرائط الأسلوبية» (١٣٣ - ١٣٤) . وأخيراً تأتى النصوص (١٣٥ - ١٧٦) .

ويطمح العرض الحالى إلى نقل صورة صادقة للكتاب إلى القارىء العربى المهتم بالاطلاع على المناهج الحديثة مطبقة على الأدب العربى القديم ، وفضلا عن ذلك يأمل فى أن يتسع المجال لعرض بعض ماوُجّه إلى الكتاب من نقد أساسى من قبل بعض الدارسين الغربيين فى الحقل نفسه ، والرد عليهم كذلك من قبل آخرين زملاء لهم . ولعل هذا العرض يصل بين جهد الباحثة وبعض الجهود التى تبذل على مستوى الدارسين العرب .

فى الفصل الأول تتعرض الباحثة لصعوبة تعريف الشعر مجرداً ، وللمنهج المستخدم فى الدراسة ، وأهمية الدراسة ، وهدفها ، مناقشة ما تعنيه بكلمة « نمط » pattern وعلاقة ذلك بموضوع البحث الذى تؤسس له فى هذا الفصل بشكل نظرى مُسْهب .

١ - ٢

«إننا نستخدم كلمة «شعر» لنصف نوعا من الحديث discourse يقع تقريباً فى كل لغة وفى كل ثقافة ، إلا أن قليلا جداً مما يقال عادة عن الشعر يعنى أصحابه فيه بتلك الصفة الشعرية المجردة ، التى تجعل إطلاقنا هذا المصطلح على أنواع كثيرة من الأشياء المختلفة أمراً ممكناً» (١٣) .

كذلك فإن الطبيعة العامة للنمط الشعرى صعبة التعريف على مستوى القصيدة الواحدة ؛ وذلك لتعقد البناء الداخلى والخارجى فيه ، واختلافه من ثقافة إلى أخرى (١٤) .

١ - ٣

أما القصائد التى اختارتها موضوعاً لدراستها فهى معلقات امرىء القيس وطرفة وزهير ولبيد وعنترة . وأما المنهج اللغوى المستخدم هنا فقد تطور داخل سياق علم اللغة الوصفى ، مستخدماً أنواعاً من الوحدات المقارنة بين لغة وأخرى ؛ وهو منهج مصمم على أساس الافتراضات المشار إليها فى الفقرة السابقة عن طبيعة الشعر .

١ - ٤

وتشير الباحثة إلى أهمية دراستها من حيث المنهج فتقول إن كثيرا من جوانب هذا المنهج تبدو غريبة بالنسبة للمستشرق بالدرجة نفسها التى يبدو فيها الموضوع غريباً للناقد الأدبى الإنجليزى أو الأمريكى ؛ وأنه على الرغم من أن اللغوى ربما وجد نفسه نسبياً قريباً من معظم جوانب المنهج ، وربما استطاع أن يألف بسرعة ملامح النظم اللغوية التى هى غير مألوفة لديه ، فإن اللغويين قد تعاملوا تقليدياً مع مشكلات علم الجمال باحتراس وحذر نوعاً ما ، مفضلين ألا يربكوا أنفسهم بالدخول فى عقد التحليل الأدبى .

١ - ٥

أما هدف هذه الدراسة فهو تطوير منهج لتحليل البنية الداخلية لهذه القصائد العربية تحليلاً لغوياً صارماً ، يتناول المستويات الصوتية والصرفية والنحوية ، مع مقارنة نتائج هذا التحليل بتحليل آخر تقليدى ، أقل صرامة ، وذى خلفية ثقافية أساسية ومركز على المحتوى والصورة أساساً . ومما يجدر ذكره أن هذه القصائد سيعطى لها داخل التحليل النوع نفسه من القدرة على التكيف عبر الثقافات cross- cultural adaptabilityالتى حققها علم اللغة بشكل عام .

١ - ٦

تحاول هذه الدراسة الكشف عن أنماط العلاقات فى هذه القصائد : العلاقات الخارجية ؛ حيث يكشف عن الخلفية العامة للقصائد ، والنوع الأدبى الذى تنتمى إليه محدداً ثقافياً ، وعلاقاتها الشكلية بالنثر . كما تفحص القصائد نفسها فيما تحتويه وتعنيه ؛ وهذه عملية غير دقيقة وانطباعية ، ولكنها تستند إلى التقاليد العربية فيما يختص بترتيب الموضوعات فى هذا النوع من الشعر ، كما أنها تمكننا من تقسيم القصائد إلى سلسلة من المقاطع . وحتى فى مناقشة المحتوى ، تهتم المؤلفة أساساً بالعلاقات الخارجية ، ولكنها تقترح المقطع بوصفه شركاً لاصطياد هذه العلاقات ، متضمنة تلك الخاصة بالمعنى ، بالإضافة إلى العلاقات الداخلية المتبعة فى الأشكال اللغوية . وأخيراً فإن القصائد تستكشف على مستويات لغوية مختلفة ، وهنا يبرز المقطع أيضاً كوحدة دلالية .

١ - ٧

وإذ يتطور هذا المسح للعلاقات ، ربما أمكن ربط العلاقات نفسها ببعضها البعض ، مكونة نمطا يؤكد أو يؤيد التحليل الانطباعى الأصل إلى مقاطع . إن ثمة علاقة متبادلة بين الصوت والمعنى : بين ما تكونه القصيدة - العلاقات الداخلية اللغوية - وما تعنيه - العلاقات الخارجية الدلالية . وهذه العلاقة المتبادلة لا تظهر كثيراً فى تزامن أنواع محددة من الشبكات المتداخلة ، بحيث يرتبط أسلوب ما بموضوع ما ، وإنما تظهر أكثر فى نقط الاتصال . فعندما يغير الشاعر الموضوع يغير الشكل بدرجة كافية من التكرار ، بحيث تعطى أشكال التغير بعض المؤشرات إلى اتجاه تفكير الشاعر وحركته ، إن خيوطاً معينة من الشكل والصوت المتكررين والمنسوجين معا خلال معالجة الشاعر الكلية لموضوع ما يسقطها أو يحطمها عندما يتحول ويبدع انتظامات من شأنها أن تعطى التماسك لتطوير بعض الاتجاهات الأخرى للفكرة .

١ - ٨

إن جدة هذا المنهج هى أن التكنيكات المستخدمة نفسها تمدنا بتعريفات صارمة للأنواع الخاصة من العلاقات التى تكشفها . وبعد ذلك تحدد موضع كل العلاقات التى تتناسب وتلك التعريفات ، بحيث تجعل حساسيتهاالمتأرجحة أقل فى الأهمية . وتؤكد المؤلفة أن البحث قد انحصر فى أنواع معينة من العلاقات ، تاركا الباب مفتوحاً أمام اكتشاف علاقات أخرى مناظرة ، ربما تكون متضمنة فى الأولى . إن اختيار العلاقات ، وتصميم التكنيكات لدراسة هذه العلاقات ، هما تجريبيان فى المقام الأول . والغرض هنا هو جمع أدلة كافية كى يمكن تأكيد أن أنماطاً معينة هى فى الحقيقة متفاوتة ، وأن إمكانية حدوثها متحققة إلى حدود متنوعة فى أجزاء مختلفة من القصائد ، هى أحد العوامل المميزة لهذا النوع من الشعر . إن الدراسة المتقصية لبعض الأنماط لتبرر وجود نوع ما من الاطراد ودلالته .

١ - ٩

وفى هذه الدراسة التى تهدف إلى النفاذ إلى أنماط الشعر العربى ، ستكون العلاقة بين الأحداث (الوحدات النمطية) - وهى علاقة التكرار - مركز الاهتمام الأولى . وفى تحديد الأحداث أحادية البعد ، من الضرورى تحديد الأحداث الأساسية للحديث الشعرى ، والعلاقة بينها وبين اطراد اللغة المنطوقة ، على النحو التالى : الوحدات النمطية للكلام تعد الأحداث أحادية البعد فى الشعر . وهكذا ، فإن الفونيمات والمورفيمات والعناصر الأخرى التى تمثل مستوى عاليا من التجريد فى وصف الكلام يجب أن تكون نقطة البداية فى تحليل الأسلوب الشعرى ، على الرغم من التدخل العرضى الذى يحدثه الشذوذ والاستثناء فى تعميمات الكلام الأساسية ، الصوتية والصرفية .

١ - ١٠

إن خلفية الأنماط أو إطارها فى هذه الدراسة تستند على حدود السطر والمقطع فى علاقتها بأى تكرار يحدث . وحدود البيت الشعرى معروفة وحاسمة فى العربية ، والبيت وحدة ذاتية وظيفية ، أما المقاطع فتحدد انطباعياً وتقليدياً . ولذلك فإن الاطراد فيما يتصل بحدود المقطع يعد - إلى حد بعيد - الأكثر تشويقاً ؛ لأن المقاطع محددة دلاليا ، بحيث إن النمط الذى يربط انتظامات لغوية - أسلوبية بنقلات دلالية موضوعية ، يربط نوعين مختلفين جدا من الظواهر التى تميل لتأكيد بعضها البعض . وإن السؤال الأكثر إثارة للاهتمام ، الذى سرعان ما تطرحه مادة البحث ، هو الطبيعة اللغوية للمقطع - هل ثمة أى انتظام لغوى مرتبط بإطار المقطع فى الشعر العربى ، بحيث يمكن تسميته اطرادا أسلوبياً ؟

١ - ١١

ومع أن هذه الدراسة تهتم بأنماط علاقات التكرار الذى يميز الشعر ، أى الذى يجعله شعريا ، إلا أنه فى كل التحليلات النقدية

الواردة فيه لا يوجد محك للقيمة الجمالية الخاصة بقصيدة بعينها . إن الأنواع الشعرية الخاصة تحددها التقاليد الشكلية الواضحة ، ولكن بالإضافة إلى هذا ، يتميز الشعر عموما بمهارة عالية فى استخدام التكرار ، بحيث إن الشاعر يأخذ الملامح اللغوية التى تحكم الصدفة حدوثها فى الكلام العادى ، ويضع فى تقديره بدائل يمكن أن تقدم لتحريف الحدوث العادى لهذه الملامح . **ومع ذلك فإن الشعر العظيم لا ينتج من إضافة مزيد من الانتظام يجعل الرسم البيانى يعلو ، ولكنه ينتج من التحكم والحساسية فى وضعها ؛ وهذا ما لا يمكن قياسه هنا . إن الشعر الركيك يسهل وصفه كثيرا عن الشعر العظيم .**

إن الشعر يكتسب نوعيته المحسوسة ، نوعية الوحدة ، من العدد الكبير من الترابطات والتكرارات التى تربط بيتا إلى بيت . وهذا الجزم المبنى على الملامح الوصفية للمادة ، يتضمن كذلك علم نفس الشعر ؛ وهى عملية يشترك فيها الشاعر ومتلقيه . وعلى حين يتجمع نمط التكرار حول كلمة بعد أخرى ، مؤثرا على الشاعر ليتردد ويختار الكلمة التى تساعد على استمرار هذا التكرار ، فإن توقع السامع يقاد إلى الاستجابة .

إن قوة هذه الأنماط التكرارية كبيرة إلى درجة أنه غالبا ما يُزْعَم أن كل كلمة ، فى وضع الشاعر لها نهائيا ، تصبح ضرورية بشكل مطلق . ومع ذلك ، فعلى حين أن هذه النوعيات ذات الارتباط العالى ضرورية لِلَحْم القصيدة فى وحدة ، معطية إياها التماسك وما إليه ، فإنها ليست مصدرا للفعالية أو التوتر العاطفى . فالتوتر يأتى من تخلى الشاعر عن هذه الانتظامات فى أثناء تغييره بؤرة الكلام ، أو تحوله إلى موضوع آخر ، أو وضعه كلمة تحكم فجأة توصيل رسالة الشاعر بانحرافها عن توقع السامع المتحفز . إن الكلمة الصائبة هى الكلمة غير المتوقعة ؛ الكلمة ذات القيمة المعرفية العالية . وهذا المبدأ يمثل ملمحاً مهماً فى الشعر ، بخاصة إزاء النقاد الذين يميلون غالبا ، فى أثناء دراستهم للشعر القديم ، إلى المبالغة فى مدِّ انتظامية تنقيحاتهم . وهكذا يفقدون قوة الكلمة الخرقاء ، الاستنباط الخُلْفِى non sequitur الواضح ، أو يفقدون القاعدة النحوية المكسورة ، التى تعطى القصيدة حياتها . وفحوى هذا أنه على حين أن تكنيكات هذه الدراسة تحدد المقاطع التى تتميز باطرادية عالية فإن أى زيادة فى هذه الاطرادية يمكن أن تحول المقاطع إلى شعر ركيك . وبالإضافة إلى ذلك فإنه - برغم أن الاطرادية يجب أن تؤسس كى تُحَل ، وأن الصعود نحو الاطراد فى الخرائط الأسلوبية هو صعود فى التوقع - فإن المباغتة التى تحدث عندما يتحطم النموذج ، هى الحدث الدينامى الذى يحدث فى هذا النسيج ، ولكن لا يمكن تعيينه منهجيا .

١ - ١٢

إن السؤال الواضح الذى يطرحه فحص الحركات ذات الترابطات البالغة الصغر بين بيت وآخر هو كيف ولماذا استطاع الشاعر أن ينتج هذه الترابطات ، اللهم إلا إذا كان لغويا متخفيا ؛ فهى لا تكاد تمت بصلة إلى وجهة النظر العادية عن الإلهام الشعرى . ومع ذلك فإن مسألة الوعى من جانب الشاعر ، أو السامع فى هذا الأمر ، مسألة ثانوية ؛ ذلك لأن هدف علم اللغة ، كما هو هدف أى علم ، هو وصف الأنماط الملاحظة منهجيا . . . أما مدى استغراق الشاعر فى هذه المعايير فيمكن أن يتأرجح . وعندما ينتقل الشاعر من موضوع إلى آخر ويكسر الاستمرارية ، فربما يقترب من نقطة اختيار أشكال جزافية فى علاقتها بالنص السابق عليها والجدل نفسه يمكن أن يمتد ليشمل كل المستويات اللغوية .

وما يعنيه هذا هو أن الشعر يتميز بتشويش disturbance فى العلاقة بين المستويات اللغوية المختلفة ، إلى حد أن المعايير الجديدة تثير **الاضطراب فى الاختيار ، وفرصته موسعة من حقله . وهذا هو المقصود بالبحث عن كلمة حتى «يستراح إليها» ، ورفض كلمات أخرى تنقل محتوى دلاليا مُرْضيا ، وهذا ما دعاه فاليرى «التردد بين الصوت والمعنى» . . . لأن القصيدة لابد معدَّلة . وإذا كان لمثل هذا النمط أن يحدث ، فإن الأبيات المختلفة لا يمكن أن تنمو من أعمال إنشائية مختلفة كلية ؛ وإذا كان عليها أن تصل إلى درجة عالية من التعقيد والتوازن ، فإن القصيدة لا يمكن أن تكون من قبيل الارتجال التام . وبالإضافة إلى ذلك فإذا قيل إن القصيدة تزداد على يد الكتبة والنساخين على مرّ العصور ، كما يُزْعَمُ غالباً بالنسبة إلى الشعر الجاهلى ، فإن هؤلاء النسّاخين لابد أنهم كانوا ذوى حس شعرى عال جدا .**

هذا إذن هو السياق الذى يجب أن يفهم من خلاله هذا البحث ، لكى لا يغيب عن النظر حقيقة أن موضوع المناقشة هو الشعر . إن على المحاولة فى مثل هذا التحليل أن تكون دقيقة ومحددة ، لكن ينبغى أن نتذكر أن ما يسمى هنا تكرارا ، من أجل أغراض التحليل اللغوى ، هو ما يمكن أن تهمسه أى عروس شعر كصدى .

٢ - ١

من أبرز المميزات الشكلية للشعر العربى النمط الخاص من العربية المستخدمة فيه ؛ تلك العربية التى يحتمل أنها كانت بشكل عام لغة كلام . فهى تبدو لغة أدبية موحدة بين القبائل لغرض التفاهم ، إلى جانب اللهجات العامية لكل قبيلة . ويؤدى فحص القرآن إلى اقتراح أن النبى محمداً (ص) قد جاهد ليطور أسلوبا «نثريا» داخل اللغة «الشعرية» . ووفقا لهذه النظرية ، فإن العربية قد قويت باهتمام محمد ﷺ ، ولكنها بعد ذلك تجمدت كمثل أعلى للعربية الصحيحة ؛ بحيث إن اللهجات فى لغة الحديث فى الإمبراطورية العربية عدت تحريفا (لحنا) ونسبت إلى التوسع أكثر من الاعتراف بها كاستمرار لجانب واحد من جوانب النظام اللغوى السابق .

وأهمية هذه النقطة هنا أنه ليس لدينا معلومات عن مكونات الكلام العادى «النثر» المعاصر لهذا الشعر . ولأن أفضل دليل لدينا هو القرآن الذى يتراوح أسلوبه بين أشكال مختلفة ، فإن المقارنات مع النثر فى هذه الدراسة هى مع النثر المتطور فى الفترة الإسلامية ، والخاضع لأشكال صارمة ، وإن كان لا يزال متغيرا ببطء عبر القرون . أما الاختلافات بين الشعراء الخمسة فلا يمكن أن تعد اختلافات لَهْجِيَّة ، أو نتيجةَ لتفضيل شخصى . ويمكن جمعهم تحت القواعد العربية التقليدية . وأما الانحرافات عن هذه القواعد فإمَّا أن تتعلق بالضرورات الشعرية ، أو تكون نتيجة مباشرة لها ، وذات دلالة بوصفها جزءا من التعريف الثقافى الواضح للشعر .

٢ - ٢

تحت عنوان جانبى «الإنشاء والأداء» تشير الباحثة إلى مكانة الشاعر الجاهلى فى قبيلته . وبناء على دراسات حول طبيعة الملحمة اليونانية وتقاليدها من خلال فحص الملاحم الغنائية اليوغسلافية ، أظهر الباحثون أو حاولوا التدليل على أنه فى مثل هذا النوع من التقليد الشفوى فإن مادة الملاحم المختلفة تقع تحت التعبير المستمر على يد «مغنى

الحكايات» . ولذلك فإن الباحثة ترى أنه أمر غير عادى أن ينشىء العرب من بدو الجزيرة مثل هذا الأسلوب الشعرى الحاذق . والحقيقة أنها ترفض هذه النظرية فيما يتصل بالعربية على أساس أدلة داخلية وخارجية من واقع التاريخ الأدبى للتقاليد العربية حول صياغة القصيدة وطبيعتها وطريقة حفظها ، ودور الراوى وعلاقته بالشاعر ، وتأكيد الشعر العربى الشكل من أجل الشكل ، والتعقيد اللغوى ، والإيجاز ، ومقارنة ذلك بالأسلوب الشفوى نفسه ، وميله للتكرار والتضمين المكروهين فى الشعر العربى .

«ولهذا يجب أن نتوقع أن نجد بقايا لكل العناصر المهمة للأسلوب الشفوى ، وقد تطورت ببطء إلى أسلوب أكثر تعقيدا ، فى هذا الشكل الخاص للقصيدة» (٣٥)

وعن «المعلقات موضوعا للدراسة» ترى أنه على أساس المناقشة فى هذا الفصل ، الذى أوردنا أهم فقرتين فيه ، يجب أن يكون ممكنا تقدير نقاط القوة والضعف فى المعلقات بالنسبة للدراسة اللغوية . (٣٦) علاوة على أنها اختارت هذه القصائد للدراسة بناء على دراسة شاملة جعلتها تختارها للتحليل . وهى ترى أن اتجاهها فى الدراسة يختلف أساسا عن الاتجاه التقليدى لدى المستعربين الغربيين الذين يقلدون النحويين العرب فى الاهتمام بالنحو والصرف والعموميات عن اللغة وجمالياتها ، بدلاً من بحث خمسة أبيات أو عشرة أو مئة بوصفها وحدة للعاطفة ؛ للفكر والتعبير اللغوى ، باحثين عن العوامل التى تربط مثل هذه الوحدات معا . وكان عليها أن تعتمد على العموميات كما تعتمد على التفاصيل ، وتؤسس منهجا يسمح لها بفحص ذلك المستوى المتوسط من الفكر والتعبير الذى يبرز بوصفه وحدة أساسية للشعر - مما يمكن تسميته بـ«المقطع» ؛ تلك الأداة الناقلة للفكر ، والمتصلة عضويا ، التى طبقا لها يرفع الشاعر مستمعه ويحركه من مستوى واحد من الحياة إلى آخر

٣ - ١

من بين طرق تحليل الشعر وفحصه ثمة كثير يقال فى صالح المنهج العتيق الذى يتكون ببساطة من قراءة الشعر وتسجيل انطباعات عنه . وليس على المحلل أن يظهر أنه قادر فى الحقيقة على الاهتمام والانفعال فحسب ، بل يجب عليه أن يخرج على الأقل من قراءته للشعر بـ «خريطة شخصية» لاستجابته ، بحيث يمكن أن تقوم علاقة متبادلة بين هذه الخريطة والعوامل الموضوعية التى يزعم أنها متعلقة بالشعر .

٣ - ٢

ونظرا لاختلاف المعلقات بعضها عن بعض من حيث شخصيات الشعراء وقيمهم فى الأقسام المختلفة من القصيدة ، تجد الباحثة كل قصيدة بتقسيمها إلى مجموعة مقاطع ، حيث يكون المقطع مجموعة من الأبيات التى تبرز من هذا التحليل موحدة فى الشعور والمحتوى ، بالإضافة إلى بعض المقاطع المحددة سلفا تقليديا . وهى تقدم وصفا مختصرا جدا لجوّ كل مقطع ومحتواه الموضوعى ، والدور الذى يلعبه فى التصميم الكلى ، ودرجة تناغمه الداخلية ، ومدى توظيف الشاعر الخاص للشعور (٤٠ - ٤١) .

وعلى أساس هذه الأوصاف الانطباعية للقصائد يتضح أنها بعيدة عن أن تكون مجموعة من القصائد ذات الصيغ formula poems ، التى تتبع بصرامة نموذجا مسبقا . ومع ذلك فالنموذج فى كل حالة قوى بدرجة كافية لأن يساعد فى تقسيم القصيدة إلى عدد من المقاطع المتجانسة فى الأسلوب والمحتوى ، المتصلة بغيرها مما هو أقل تجانسا . وعلى أساس هذا التقسيم ، من الممكن أن نسأل كيف ترتبط هذه المقاطع ببعضها البعض وبالقصيدة كلها ، وكيف يمكن للتقسيم المعمول به هنا على أساس ذاتى بمساعدة التقاليد العربية الشعرية ، أن يقارن بالبنية اللغوية . إن مناهج مختلفة يجب أن تطرح وتستخدم فى بحث الأنواع المختلفة من المادة اللغوية ، ثم يجب تطبيق كل منهج قسما قسما ، على كل قصيدة ، قبل أن يكون ممكنا أن يقارن بعضها ببعض .

٤ - ١

إن تحليلا للمحتوى الدلالى للشعر ، مقسما إياه إلى مقاطع ، يزودنا بخريطة لرحلة الشاعر الخاصة من موضوع إلى موضوع . إن مهمة الشاعر هى أن يأخذ هذه الوحدات الفكرية أو العاطفية ويقدمها إلى المستمع بوصفها جوانب مُنمَّطة ، بشكل ثابت ، لخبرته الكلية ، متماسكة فى الشكل كما هى متماسكة فى المحتوى . ويمكن للشاعر أن يفعل هذا على أى مستوى لغوى . وتبدأ الكاتبة بالبحث عن الانتظامات فى الشعر على المستوى الصوتى . إن اللغة تنمط استخدام الأصوات على لسان المتكلمين بها إلى نظام صوتى منتشر ومتماثل ، ولكى ينتج الشاعر انتظامات مبتكرة فى المقطع الشعرى ، فعليه أن يملك طرقا لتوسيع الملامح التى يتميز بها النظام عادة أو الخروج عنها .

٤ - ٢

وبالنسبة للملامح الفنولوجية للشعر العربى (الوزن والقافية) فهى موحدة وغير مفيدة فى هذا الصدد . إن على الشاعر أن يستغل كل الفونيمات المتاحة كى تتوافر لديه مرونة على مستوى المفردات . ومن ناحية أخرى فهو لا يستطيع أن ينجح فى تقديم عدد كبير من الكلمات والأصوات الأجنبية فى شعره . إن الجانب الوحيد من النظام الصوتى القابل للخروج عليه على امتداد معقول من القصيدة هو التوزيع المتردد للفونيمات المختلفة . ولكن لما كان تأثير اللهجة يبدو خفيفا فى المعلقات فإن التوزيعات الشاملة للفونيمات فى كل القصائد متطابقة . ولذلك فإن النماذج هنا تمثلها المقاطع المختارة على أساس وحدة المحتوى والصورة . وإذا اتضح أن هذه النماذج تتميز بانحراف فنولوجى ، فربما اكتسبت نوعا من الذاتية والتماسك الداخلى ، فى مقابل القصيدة كلها ، أو فى مقابل مجموع فونيمات القصائد كلها . (٥٨) .

وتختار المؤلفة ٣٨ مقطعا للاختبار (٦٠ - ٦٦) . والنتيجة التى تخرج بها هى أنه يبدو محتملا جدا - من خلال المنهج الإحصائى - أنه سواء باختيار واعٍ من الشاعر أو بدونه ، فإن مقاطع بعينها تتميز بانحرافات عن التوزيع العادى للحركات ، برغم أن مقاطع كثيرة تبدو لها الإمكانية نفسها ، غير متميزة على هذا النحو . إن الترددات الانحرافية للحركة تنتج تأثيراً شعرياً يتأرجح فى الأهمية من شاعر إلى آخر ، وليس ضرورة لأى نوع من المقاطع . ومع ذلك فهو يبرز غالبا فى المقاطع التى ربما كانت الأكثر أهمية للشاعر : فى مدح زهير لصانعى السلام بين القبائل ؛ فى الفخر القبلى فى نهاية معلقة لبيد ، منظر العاصفة عند امرىء القيس ؛ موضوع الرحلة والمقطعين الشخصيين لطرفة ؛ وكذلك عنترة الذى ينجلى عن نمط انحرافى للحركة فى أبياته ٦٣ - ٧١ من المعلقة حيث يصف المعارك . ولا يبدو من

قبيل الاندفاع أن نقول - على حد تعبير الباحثة - إن مثل هذا التأثير، في حالة كونه غير عارض، يميل إلى الحدوث فقط عندما يتعامل الشاعر مع المقطع كوحدة، بحيث يمكن تصور أن وحدة انحراف تردد الحركة، والمقطع الذي تحدث فيه، لابد أنهما كانا في الوقت نفسه وحدة تأثير تسلكها مجموعة واحدة من العواطف. وهكذا فإن أي مقطع متميز بتوزيع منحرف للحركة، يثير جدلا قويا لصفته الإدماجية والموحِّدة.

٥ - ١

وإذا نتحرك من نطاق النظام الصوتي إلى النظام الصرفي، فإن المحتوى الدلالي يبدأ يلعب دوراً متزايدا، خصوصا على مستوى المفردات والتصريفات، وفئة أساسية من العوامل النحوية، والضمائر. وعلى حين يقدم هذا التداخل الدلالي تعقيدا إضافيا إلى الجدل المثار في هذا البحث فإنه في جزء كبير منه لا علاقة له بالموضوع؛ فالتكرارات التي حدثت حتى في النثر تصبح ذات دلالة في سياق يكون التكرار فيه مؤكد التنظيم؛ بحيث لو أن غرضا شعريا أمكن أن ينسب إلى بعض التكرارات فإن الصرامة المنهجية تتطلب أن يطبق المقياس الدلالي نفسه على الكل (الشعر والنثر). ومن ثم تؤخذ تلك التكرارات المبررة دلاليا في الاعتبار لتؤدي وظيفة ثنائية.

٥ - ٢

إن المسح الصرفي لأي لغة أكبر بكثير من المسح الصوتي. ومن ثم يكون التكرار في النوع الأول أقل. ولحسن الحظ فإن أعلى جزء صرفي تكاثرا في العربية، وهو المفردات (ولكن هنا الاسم، وحروف الجر) يمكن التعامل معها بسهولة أكبر. وبفحص التكرار في امتدادات من خمسة أبيات، وتحليل قائمة النمط المتكرر (العوامل)، تنتهي الباحثة إلى نتائج مثيرة للاهتمام؛ لأنها تعكس ملمحا نحويا أساسيا للشعر العربي، يتصل بوحدة البيت. إن خطر التضمين يعمل عمله بطريقة تجعل بالكاد أبياتاً قليلة تعتمد على أخرى تالية نحويا، وإن كان ثمة أبيات كثيرة تعتمد دلاليا على الأبيات السابقة عليها. وهذا له تأثيره حيث إن مسار الشعر يمكن أن يقطع تقريبا في أي نقطة دون أن يسبب خروجا على القياس النحوي.

وتقول الباحثة كذلك إنه بفحص العبارات الصرفية المتكررة يمكن الخروج بأشياء كثير عن كفاءة الشعر العربي وبراعته داخل الأبيات؛ فمن المثير أن نرى الشاعر يميل، في استخدامه للمورفيمات التي لايتصل محتواها الدلالي منهجيا بمحتوى المقطع، إلى تكرار الأشكال بطريقة تنقل وحدة تكرارية إلى مقاطع كثيرة، معطية إياها الكثير من الاطرادية نفسها، على نحو ما هي بارزة من خلال الانحرافات الصوتية. ومع ذلك فإن الاطرادية الصرفية يمكن أن تتفاوت إلى مدى عظيم أو قليل في أكثر من نصف المقاطع، ومن ثم تكتسب وظيفة أكثر بروزا من الانحراف الصوتي.

٦ - ١

تربط الباحثة في هذا الفصل بين المستويين الصوتي والصرفي اللذين أفردت لكل منهما فصلا من قبل، مضيفة هنا خطا من التحليل على المستوى النحوي، كي تستخرج مستوى جديدا من المعلومات، وتلقى بعض الضوء على الجوانب المنظمة للتكرارات المتراكمة في المستوى الصرفي. ولكن التحليل النحوي هنا يعمل في ظل سلبيات لها اعتبارها؛ فعلى حين أن النظامين الصوتي والصرفي للعربية قد حللا بتمكن نسبيا، من وجهة النظر البنائية، فإن أقساما محدودة فقط من النظام النحوي قد وصفت على نحو ملائم، في الوقت الذي حللت فيه الأقسام الباقية بشكل أولى بلغة التصنيفات المنطقية والفلسفية، بحيث لا يصبح من الممكن بعدُ إجراء تحليل شامل للتكرارات النحوية في الشعر العربي. والمنهج الذي تستخدمه المؤلفة لتحليل هذا الخط النحوي من التحليل يسمى Tagmemics (٢)، وهو منهج وحيد البعد من حيث تركيزه على مستوى نحوي واحد (الجمل وأشباه الجمل الفرعية) في وقت واحد. وهو وصفي خالص، دون أن يغوص عميقا في العلاقات الهرمية وتعقيدات النحو الذي لم تحل معمياتها بعد.

٦ - ٢

إن النقد الذي وجه إلى هذه النظرية Tagmemics لايقلل بحال من فعاليتها في التحليل على نحو ماهو متمثل في هذه الدراسة. وقد هممت بأن أنقل للقارىء نموذجا من هذا التحليل، ولكن ضيق المجال، وارتباط التحليل بخرائط أسلوبية ونصوص طويلة حال دون ذلك. وللقارىء المهتم والمتخصص أن يعود إلى التحليل ونتائجه؛ وربما كانت مقارنته مع مناهج أخرى جديرة بإظهار قيمة كل منها على حدة، فيما يتصل بتنوير الشعر الجاهلي واكتشافه.

٧ - ١

تشير الباحثة أخيرا إلى أنه من الواضح أن المادة الملاحظة على الخرائط الأسلوبية قد تأثرت أو أثرت في تقسيم المقاطع. ومعنى هذه التأثيرات هو أن أي مادة تؤكد التقسيم إلى مقاطع فهي موثوق بها. ومع ذلك، فإن كل هذه المداخل التحليلية في هذه الدراسة، قد عُزِلَتْ عن المحتوى الخاص أو الجو النفسي المنسوب إلى كل مقطع، بناء على التحليل الانطباعي؛ أي أن التحليل في كل مرة كان يتعامل مع الأبيات في شكل أرقام. ولهذا فإذا كانت الأنماط المشاهدة على الخرائط الأسلوبية تميل بأي شكل إلى تأييد المحتوى الخاص للتحليل الانطباعي - وهذا هو الحال في الحقيقة - فهذا يؤسس دليلا قويا جدا على مدى ملاءمة التكنيكات المستخدمة.

٧ - ٢

فمثلا بالنسبة للقسمين اللذين تميزا انطباعيا بعدم الانسجام أو عدم التنظيم عند امرىء القيس (أبيات ٧ - ٤٢) وطرفة (٦٩ - ٩٢) ينقصهما أيضا المواءمة والتماسك على المستوى اللغوي وبالإضافة إلى ذلك فإن معظم المقاطع ذات الفخر المباشر، التي يجب على الشاعر أن يغطي فيها عددا من الفضائل دون أن يركز على موضوع واحد، هذه المقاطع تتميز فقط باطراد مبعثر - ونظرة على الخريطة الأسلوبية توضح أن النمط يبرز في عدد قليل من الأبيات في وقت واحد ثم يتلاشى. أما النقص في الاطراد في وصف البقرة الوحشية عند لبيد، وفي موضوع الرحلة ومناظر المعركة عند عنترة، فأصعب قليلا في تقييمه. إنه منمط بدرجة عالية موضوعيا، ويحتوي على صور حية جدا، بحيث يعد شعرا رائعا بأقل تأييد لغوي؛ ومع ذلك فالتأييد اللغوي غالبا ما يكون مصاحبا للصور الحية.

٧ - ٣

وبفحص الخرائط الأسلوبية، مركزة على تلك المقاطع التي تبدو أكثر تماسكا حتى في القراءة الأولى، تخرج الكاتبة بسبع نتائج

عامة تتعلق بالتكنيكات المستخدمة فى هذه الدراسة . وننقل للقارىء آخر نتيجتين مرتبطتين بالمقطع الذى أعطته الباحثة أهمية أساسية فى بحثها .

ـ «المقطع» ، ذلك المصطلح الذى يستخدمه نقاد الأدب بشكل مستمر ، يخضع الآن لتحديد لغوى جزئى وتجريبى بالنسبة للشعر العربى . إن ما سوف يطرأ من تعديلات على هذه المناهج يمكن أن يسمح بتحديد أكثر دقة ، كما أن فحص الشعر باللغات المختلفة يمكن أن يسمح بتعميمات أكبر . . . . فالمقطع يعد بشكل جوهرى قصيدة داخل قصيدة ، «أى أنه مرتبط بعلاقات داخلية أكثر من ارتباطه بعلاقات خارجية» .

ـ المقطع ذو حدود مشتركة مع ما يمكن أن يُحَسَّ كـ «استغراق» الشاعر فى موضوع ما - وربما وضع الخلفية للموضوع أو قدَّم له دون إلزام نفسه بإطار المقطع .

٧ - ٤

أما مشكلة العلاقات بين المقاطع فهى حقا أكثر تعقيدا ، لأنه على الرغم من أن هذا الكم من المادة المحللة هنا يحتوى على مقاطع كافية حيث إن الاطراد متفاوت بشكل واضح ، فهو يشمل خمس قصائد فحسب . وقليلة جدا تلك الأنماط التى تبرز ويمكن وصفها بأنماط «مستوى القصيدة» . وهى تقع فى معظمها خارج نطاق الجانب اللغوى extra — linguistic ومحددة بالنظام الموضوعى الذى تعرف عليه ووصفه منذ البداية النحويون العرب . ومن الممكن من الناحية اللغوية ، الربط بين المفردات فحسب ، فكما يجب أن يتوقع المرء - يستعمل الشعراء الكثير جدا من المفردات المشتركة فى تعاملهم مع كل موضوع ، حيث يوجد عدد من الكلمات التى يمكن أن تعد «مفردات النسيب» . والعرب مشهورون بمفرداتهم الخاصة فى وصف الجمال والجياد .

ومع ذلك فإن مشكلة اطراد القصيدة كلها يسمح بإعادة النظر فى سياق عملية الإنشاء وفنيتها وهو ما ناقشناه فى الفصل الثانى . ويمكننا أن نحصر أكثر الحقائق دلالة فى هذا الفصل : فيما يلى :

(أ) الإنشاء والإنشاد أو الشاعر والراوى ، منفصلان فى التقاليد العربية ، لكن (ب) توجد إشارات متكررة لشعراء استطاعوا الإنشاء ارتجالاً ، و (ج) توضح دراسة ميدانية حديثة أن البدو المعاصرين يميلون إلى إنشاء مجموعة من الأبيات ، ينشدونها أو يعهدون بها إلى صديق يحفظها فى ذاكرته ، ثم ينشئون غيرها .

٧ - ٥

لقد تكاثرت التكنيكات منذ أن بدأ اللغويون يحللون الشعر ولكن معظم نتائجهم يصعب مقارنتها بعضها ببعض . فالدراسات التى تركز على الديناميات الداخلية لقطع معينة من الشعر تميل إلى ألاّ تكون قابلة للمقارنة ، على حين أن الدراسات التى تصمم لتكون قابلة للمقارنة (بين كاتبين معاصرين مثلاً) تتميز بتوجيه مختلف جوهريا ولا تهتم بالديناميات الداخلية . أما الدراسات المتعمقة فتكشف عن نماذج من الأعمال الشعرية يمكن تصنيفها ، ولكنها لا تساعد كثيرا على التقدم فى دراسة القصائد . وأبعد من ذلك صعوبة فى الدراسة اللغوية للشعر أن المحللين الأفراد قد مالوا إلى التركيز على ظواهر فى مستوى معين ، مناقشين الوحدة الصوتية أو النحوية لامتداد معين من الشعر . وهذه المستويات محددة بطريقة مشتقة من التحليل الأصلى للغة ، وكل منها يتعامل مع جانب مخصوص من ذلك التحليل الأصلى . بحيث تكون هذه المستويات ، حتى لو أخذنا القصيدة الواحدة فى الاعتبار ، غير قابلة للمقارنة بشكل مباشر .

٧ - ٦

إن المعلقات الخمس تكون مادة أكبر من أن يُتعامَلَ معها على أساس تقييمات مستقلة للظواهر بيتا بيتا ، بحيث يجب أن توجد مناهج متعمقة . وفى الحقيقة فإنه ليس هناك منهج من المناهج المتبناة فى هذا التحليل يعد متعمقا بشكل دقيق ، ولكن كل منها يتعامل بتعمق مع ظواهر محددة جزافيا .

إن طرح مفهوم الشعر على أساس التباين contrast بين الانتظام/الوحدة والخروج المفاجىء ينبغى أن يستبدل بمفهوم آخر يراعى الديناميات التى تنتجها مستويات مختلفة ومراحل من الانتظام/الوحدة . فى هذا النوع من الشعر يتبنى الشاعر نمطا ثم يطرحه جانبا ، ويتبنى نمطا آخر أو نمطين ، فى وقت واحد ، ثم يطرحهما جانبا واحدا بعد الآخر ؛ ويظل يلتقط (أو يقرر) الأنماط على حين ينتقل أعمق فأعمق إلى الموضوع ، حتى يقرر اختيار المفردات بدرجة عالية للغاية ، ثم ما يلبث أن يتخلى عن هذه الأنماط جميعا .

ومن الواضح أن صلة هذه النتيجة بالموضوع قوية جدا فيما يتصل بمشكلة ما إذا كان الشاعر العربى يؤلف من أجل اللااطراد . وإذا كانت النتيجة الوحيدة لإنشائه أن ينتج اطرادا ، كان بدوره يقطّع مقاطع تُسْلَك معا بلا مبالاة ، فإن وجود اللا اطرادات هو نتيجة لإعادة نسخ الشعر وليس للإنشاء . ومع ذلك ، فمهما تظهر الأبحاث اللاحقة عن تكنيكات الإنشاء ، فإن الدراسة التى تضع فى اعتبارها المستويات اللغوية المختلفة تبدّد هذه الصعوبة بحق .

٧ - ٧

تنطوى النتائج التى وصلت إليها الباحثة فى هذه الدراسة على مسائل قابلة للطرح فى أبحاث قادمة ، ذلك لأن هذه المسائل تظهر وجود مجال من الظواهر التى يمكن الآن دراستها بعمق بالكومبيوتر من خلال نماذج أكبر بكثير . وإن تطبيقا مختارا للتحليل الصرفى والصوتى على المقاطع المنبورة افتراضا ربما يصل إلى تحديد التاريخ الذى أصبح النبر فيه عاملا فى الشعر العربى[٣] . أما أكثر المشاكل المطروحة هنا بروزاً بالنسبة للدراسة اللغوية للشعر فهى تدور حول ما إذا كان المقطع يمكن أن يتحدد كوحدة لغوية تميز كل الشعر أو لاتميزه (على الرغم من أن بعض القصائد يمكن أن تكون مقطعا واحدا طويلا) .

٨

أشرنا فى مقام آخر إلى نقد عنيف وجهته سوزان بينكنى ستيتكفيتش[٤] إلى مارى كاترين باتسون من أسبابه عدم أخذ الأخيرة بمفهوم واضح للتقليد الإنشائى على نحو ما تناوله مونرو (١٩٧٢)[٥] ، وزويتلر (١٩٧٨)[٦] . ويهمنا الآن أن نشير بإيجاز إلى الخطوط العريضة فى هذا الصدد . الواقع أن زويتلر نفسه ناقش باتسون فى كتابه بالنسبة لتحفظاتها على النظرية التى أقام عليها زويتلر بحثه ، أى نظرية بارى - لورد Parry-Lord ، فيما يتصل بتطبيقها على الشعر العربى . وإذا استعرضنا ما قاله زويتلر عن باتسون فى بداية كتابه (ص ٤٣ - ٥٩) نراه يأخذها كباحثة فى اعتباره ويصل عمله إلى عملها ، ولكن ما أن يبدأ فى مناقشة تحفظاتها على النظرية المشار إليها يرفضها ثم يقلل من أهمية

عملها ، الأمر الذى ينطوى بدوره على دفاع ذاتى (٢١٣ - ٢٢٠) و (٢٢٥) و (٢٣٢ - ٢٣٤) هوامش ١١٠ - ١٢٠) . وقد أشرنا إلى النظرية وتحفظات باتسون عليها سابقا (الفقرة ٢ - ٢) ، ويهمنا أن نضيف إلى ملاحظتنا الوجيزة إلى كتاب زويتلر (الذى يستحق عرضا عربيا) ما لاحظه عليه من عرض لكتابه فى الإنجليزية فيما يتصل بباتسون . إن كيلباتريك[٧] يرى أن زويتلر يأخذ اعتراض باتسون على النظرية على أنه حكم على النظرية بعدم فعاليتها خارج مجال الملحمة الهوميرية والسلافية الجنوبية .

أما فيما يتصل بقول باتسون إن التقاليد العربية تعترف بدورين مختلفين هما دور الشاعر ودور الراوى ، ويمثلها فى التقاليد اليوغسلافية رجل واحد (مغنى الحكايات) ، وما دلت عليه من أن مصادر العصور الوسطى تذكر ما يفيد أن عملية الإنشاء فى الشعر كانت تأخذ وقتا طويلا ، فإن زويتلر يرد بأنه «لم يصل إلى علمه أن أصحاب نظرية باري ولورد قد أنكروا وجود الاختلافات بين التقاليد المختلفة . وهكذا فمن الممكن أن توجد تقاليد يعرف الشعراء فيها أساسا كمنشئين وتتعاون مع شعراء يمثلون أساسا دور المنشدين أو المنشئين . . . » ص ٢١٦ ويرى أن «مفهومى الإنشاء والأداء اللذين يؤكد عليهما باري ولورد ، تأخذهما باتسون بحرفية أكثر من اللازم . فليس ثمة موضع (فى النظرية) يتضمن أن الإنشاء الشفوى يحول دون وجود مقياس إعداد أو تخطيط (فى قول الشعر) ولما كان ذلك كذلك فإنه يجب أن تتوقع مرحلة اله «ما قبل الأداء» هذه وتختلف فى التردد والكثافة من شاعر إلى شاعر ومن تقليد إلى تقليد » ص ٢١٧ . ويعلق كيلباتريك (ص ١٤٥) على ذلك بقوله إنه ليس هناك فى الـ ٢١٥ صفحة السابقة على هذا الكلام من زويتلر مايعد القارىء لهذه الأفكار المتضمنة فى نظرية باري - لورد ، وإنه لمن الصعب أن نرى كيف يمكن أن تتسق مع تعريف نفسه لمصطلح « rendition» والذى يقترحه بدلا من مصطلح «Performance» ليغطى العمليتين الشعريتين من الإنشاء الشفهى والانتقال الشفهى .« oral transmission»

(انظر ١٤٢ من عرض كيلباتريك كذلك) .

الهوامش

(١) Mary C. Bateson, Structural Continuity in Poetry. A Linguistic Study in Five Pre- Islamic Arabic Odes, Paris, The Hague, 1970, pp. 176.

(٢) منهج ال Tagmemics واحد من المناهج المطروحة فى ذلك الوقت فى التحليل النحوى فى علم اللغة الأمريكى وقد طبق أساسا على اللغات الهندو أمريكية ، وهو منهج وحيد البعد ، كما أشرنا ، على عكس منهج التحليل إلى المكونات المباشرة Immediate Constituent Analysis وهو وصفى خالص على الناحية المقابلة من المنهج التوليدى ، وهو يسعى جهده ليفسر البنية النحوية للعبارات عن طريق الصيغ التحليلية ، وقد تحول فى هذه الدراسة ليكون منهجا عمليا بدرجة كبيرة لتحليل جوانب النظام . انظر د . نايف خرما ، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ، عالم المعرفة ، العدد ٩ ، ١٩٧٨ ص ٢٩٠ - ٢٩٧ عن هذا المنهج وفائدته وقصوره . وانظر نقدا لهذا المنهج فى إنجلترا David Crystl, Linguistics, ١٩٧٤ ص ١٨٦ ، ٢١٣ - ٢١٤ . والذى نادى به K.L. Pike فى كتابه : Language in Relation to Unified Theory of Human Behavior, كاليفورنيا ١٩٥٤ - ١٩٦٠ .

(٣) فى مناقشتها للأوزان تلاحظ الباحثة وجود « نبر » فى بعضها وترى أنه على الرغم من أن الأوزان كمية بشكل أساسى ، فإن أنماط النبر التى تنتج بشكل أوتوماتيكى من تتابع مقاطع معينة قد أبرز أوزانا معينة وأسهم فى إعطائها تأثيرا جماليا . ص ٣١ .

(٤) انظر عرضا لمقالة سوزان ستيتكفيتش فى عرض الدوريات الأجنبية .

(٥) J. Monroe, "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry", JAL III (1972), pp. 1-53.

(٦) Michael Zwettler, "The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry, Its Character and Implications. Columbus; Ohio State University Press, 1978 pp. xii 310.

(٧) Hilary Kilpatrick, JAL Vol. (19).pp 142-148.

رسائل جامعية

يتناول هذا العدد عرض رسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث السيد محمد البحراوى إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة، وموضوعها « البنية الإيقاعية فى شعر السياب » وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المحسن طه بدر واشترك فى المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور محمود على مكى .

البنية الإيقاعية فى شعر السياب

السيد محمد البحراوى

تعد هذه الدراسةُ امتداداً جدليّاً لدراساتٍ بدأت فى مصرَ منذ أربعين عاماً ، حين نشرَ الدكتور محمد مندور مقالته المهمة عن «الشعر العربى ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه» سنة ١٩٤٣ . لقد كانت هذه المقالة تعبيراً موضوعياً عن حاجةٍ ماسةٍ إلى إعادة النظر - إبداعاً ودراسةً - فى إيقاع الشعر العربى السائد منذ أكثرَ من خمسة عشرَ قرناً من الزمان .

لقد كان الواقعُ العربىّ يشيرُ إلى صعودِ شريحةٍ طبقيةٍ جديدةٍ ، حاملةً معها نمطَها المفضلَ من الفنِ والأدب . وكانت الحريةُ سمةً أساسيةً لهذه الشريحةِ وأدبها وفنّها فى ذلك الوقت . وهى الحريةُ التى أثمرت فى نهايةِ العقدِ الخامسِ من هذا القرنِ ثوراتٍ متعددةً فى مجالاتٍ مختلفةٍ ، من بينها إيقاعُ الشعرِ العربىّ .

وحين تحققَ النمطُ الجديدُ من الشعر (الشعرُ الحر) ، فرضَ هذه الحاجةَ الموضوعية أكثرَ من ذى قبل ، وبدأت الدراساتُ حولَ إيقاع (أو موسيقى) الشعرِ الحر والشعرِ العربىّ بعامة تتوالى ، فصدرت دراساتُ إبراهيم أنيس(١) ، وعبد الله الطيب المجذوب(٢) ، ومحمد النويهى(٣) ، وشكرى عياد(٤) ، وكمال أبو ديب(٥) ، وغيرها . وهى دراساتٌ سارت فى اتجاهين غالبين ؛ الأولُ هو شرحُ العروضِ العربىِ القديمِ أو تبسيطه ؛ والثانى نقدُه ومحاولةُ تجاوزه ، فى ضوءِ آراءِ المستشرقين الغربيين ونظريات إيقاع الشعر الغربى .

لقد كان أصحابُ الاتجاهِ الثانى ، الذى يندرجُ تحتَه كلٌ من النويهى وشكرى عياد وأبى ديب ، يحسون إحساساً قوياً بقصورِ العروضِ العربىِ القديمِ عن اكتشافِ كثيرٍ من العناصرِ المهمةِ فى إيقاعِ الشعرِ العربىِّ الحديثِ والقديمِ معاً ، كما أنهم لاحظوا ملاحظاتٍ مهمةً بشأن منهجِ العروضيين القدماءِ فى تقنينِ الواقعِ الشعرى ، وأدركوا أن ثمةَ خللاً ما قد انتابَ هذا التقنين . وحاولت هذه الدراساتُ أن تشيرَ إلى عناصرَ أخرى فى إيقاعِ الشعرِ العربى مثلَ النبرِ ، أو دورِ التنظيماتِ الصوتيةِ الصغيرة ، كالتكرارِ والتماثلِ والتجانس .

غير أن هذه الدراسات قد وقعت فى مأزقٍ شبيهٍ بالمأزقِ العروضى . فهى على الرغم من نقدها للعروضيين ، كانت تسلِّمُ فى معظمِ الأحيانِ بصلاحية العروض لأن يكونَ معياراً لإيقاع الشعر العربى ؛ وأخذتْ تناقشُ الأمورَ فى هذا الضوء ، وخلطت - فى كثير من الأحيان - بين الإيقاع فى الشعرِ والعروض وكانت المناقشة المهمة حول ما إذا كان إيقاع الشعرِ العربىِ كمياً (يعتمدُ على توالى المقاطع) ، أو كيفياً (يعتمدُ على توالى النبرِ أو الارتكاز) - كانت تنحرفُ لتناقشَ العروض وليس الإيقاع .

وتقديرُنا أن هذا المأزقَ قد نتجَ عن انحصارِ معظمِ هذه الدراساتِ فى الإطارِ النظرىّ البحت ؛ فهى لم تنطلقْ أبداً من الواقعِ الشعرى ذاتِه . وإذا كانت بعضُ الدراساتِ قد تناولتْ بعضَ الأبياتِ بالتحليلِ ، فإنما كان ذلك بهدفِ إثباتِ الفكرةِ النظرية . وكان الاتجاهُ الصحيحُ ، الذى يتسق مع موقفِها النقدىّ من العروض ، يستدعى الانطلاقَ من دراسةِ الواقعِ الشعرىّ ، لكى تثبتَ بالدليلِ الملموسِ ما إذا كان موقفُها النظرىُ صحيحاً أم خاطئاً .

وحين دخل صاحبُ هذا البحثِ فى هذا المجالِ قبلَ تسعِ سنوات ، كان يشعرُ بالمأزقِ الذى تسيرُ إليه هذه الدراسات - شعوراً غامضاً . فتوجه - بفضلِ أستاذه المشرفِ وأساتذةٍ آخرين فى قسمِ اللغةِ العربيةِ - إلى دراسةِ الواقعِ الشعرى ذاتِه ؛ فبدأ بجماعةِ أپوللو فى مرحلةِ الماجستير ، ثم توجه إلى «السياب» فى مرحلةِ الدكتوراه ؛ محاولاً - بذلك - أن يرسى أسسَ منهجٍ معاصرٍ لدراسةِ الإيقاعِ فى الشعرِ العربى ؛ منهجٍ لا يبدأ بالمسلماتِ النظريةِ ، بل يستخلصُها من الواقعِ ذاتِه ، فى عمليةٍ جدليةٍ .

وإذا كان شعر جماعةِ أپوللو قد جعل الباحثَ يعاينُ نمطين من أنماطِ إيقاعِ الشعرِ العربىِّ هما الشعرُ التقليدىُ ، والشعرُ المقطوعى أو الرومانسى ، فإنها أيضاً قد أشارت إلى جذورِ الشعرِ الحرِ الذى أصبح التيارَ الأساسى عند بدرِ شاكرِ السياب . ولكن السيابَ - الذى يعد رائداً للشعرِ الحر - هو فى الوقتِ نفسه امتدادٌ جدلىٌ ، وتجاوزٌ لإنجازاتِ شعراءِ العربيةِ القدماءِ

والمحدثين . ومن هنا فإن شعره يمكن أن يكونَ – في أنماطِه وأشكالِه – عينةً ممثلةً للشعرِ العربي الحديث ، وربما القديم أيضاً .

ولقد حاول البحثُ أن يجاوز قصور العروض العربي بالاعتمادِ على إنجازاتِ مجدديه ، ولكنه أدرك – بعد الماجستير – أن التجديد وحده لا يكفي ، وأنه لابد من البحثِ عن منهجٍ مغايرٍ ومعاصر ، يحتوي القديمَ ويتمثَّلُه . تحقيقاً للمهمةِ الكبيرة . . اكتشاف عناصرِ الإيقاعِ الحقيقيةِ وآليات عملِها في القصيدةِ العربية . . وهذا ما يحاولُ مدخلُ هذه الدراسة النظريُّ ، الذي يحمل عنوان «نحو منهجٍ معاصرٍ لدراسةِ الإيقاعِ في الشعرِ العربي» أن يطرحه .

في هذا المدخل حاول الباحث أن يجاوز المنهجَ التقليديَّ في بحثِ العلاقة بين لغةِ الشعرِ ولغةِ النثر ، فبدأ بمسلمةٍ تقول إن كلَّ مستعمل للغةِ يعطيها طابَعَهُ الخاص ، لأنه يختارُ منها ما يتلاءم وأغراضَه . وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر ؛ فهو يعيدُ تنظيمَ لغةِ النثرِ ليحقق بها أغراضَه الخاصة . وإذا كانت اللغةُ نظاماً مركباً من الصوتِ والصرف والنحوِ والدلالة ، يتواصلُ به البشرُ فيما بينهم ، فإنَّ الشاعرَ يعيدُ تنظيمَ كل هذه المستويات . وإعادة تنظيم الأصوات يخلقُ الإيقاع ؛ وإعادة تنظيم اللغةِ – على المستويين الصرفي والنحوي – يخلقُ صورَه ومجازاته ؛ وكلاهما يؤدي إلى مستوى دلالي ذي تنظيم مختلفٍ عن مستوى الدلالةِ في اللغةِ العادية . . أكثرَ كثافة وأكثرَ امتلاء بالمعاني .

الإيقاعُ إذن هو تنظيم لأصواتِ اللغةِ على مسافاتٍ زمنيةٍ متساويةٍ وفي أنماطٍ خاصة . ولكلِّ صوتٍ لغويٍّ ثلاث خصائص يتميزُ بها عن غيره ، تَنْتُجُ فيزيقياً عن طبيعةِ الموجةِ الحاملةِ له . الخاصيةُ الأولى هي العلو Loudness ، وينتجُ عنها – في إدراكِ السامع – طولُ الصوتِ أو قصره ، نبرُه أو عدم نبره . والخاصيةُ الثانيةُ هي الدرجة Pitch ، ينتجُ عنها – إدراكياً – نغمةُ الصوت . والثالثة هي نوعُ الصوتِ Timbre ، وتختلفُ باختلافِ الناطقِ ، رجلاً كان أو امرأة – طفلاً أو بالغاً أو عجوزاً . . الخ .

وهكذا فإن الخصائصَ الطبيعيةَ للأصواتِ تعطينا ثلاثةَ عناصر ، تصلحُ – إذا انتظمت – لأن تكونَ عناصرَ إيقاعية ، وهي الطولُ أو المدى الزمني duration والنبرُ stress والتنظيمُ intonation ، الذي هو ناتجٌ لتوالي نغماتِ الأصواتِ المفردة .

إن العروضيين العربَ لم يستخدموا هذه المصطلحات . وإذا كان بعضُ الفلاسفةِ العربِ قد استخدمَ بعضها ففي غيرِ المعنى المعاصر ، وبدرجةٍ كبيرةٍ من الخلطِ بينها . ومع ذلك فإننا نستطيعُ أن نوافقَ على مماثلةِ أسسِ الأوزانِ العروضية : وهي الأسبابُ والأوتادُ والفواصلُ بالمقاطع . . وأن نقتنعَ – بناءً على ذلك – بأنَّ أساسَ العروضِ العربي كميٌّ مبني على توالي المقاطعِ الطويلةِ والقصيرة . (ولنتذكر أننا هنا نتحدث عن العروض العربي، وليس عن إيقاع الشعر العربي).

ولكننا نستطيعُ أن نضيف إلى هذا الأساس الكمي بعضَ الملمحاتِ التي تشيرُ إلى إحساس العروضيين ببعض العناصر الأخرى مثل النبر ، وهو إحساس يتبدى في اهتمامِهم بمشكلةِ الوتد المفروق ؛ ومثل التنغيمِ الذي يتبدى إحساسهم به في الاهتمامِ بتوحيدِ إيقاعِ النهايةِ (في موضعِ القافية) في كل أبياتِ القصيدة . هي لمحات يشيرُ إليها الدارس دون أن يبحثَها ، على أملِ أن يوفيها – هو أو غيره – حقَّها في المستقبل مع تطور الدرسِ الصوتي في مصر . إن هذين العنصرين الأخيرين : النبرَ والتنظيمَ (وإيقاعَ النهاية) ، لم تُعرف بعدُ – علمياً – إمكانية أن يكونا عنصرين إيقاعيين . ولكي يتحقق ذلك ، لابد من دراستها في الواقعِ الشعري نفسه قبل إصدار هذا الحكم . إنهما إمكانتانِ طبيعيتان في كلِّ لغةٍ ، وإذا أشارت دراسة الشعر العربي إلى أنه يستفيد منهما وينظمهما أصبحا عنصرين إيقاعيين .

وهنا وضح الباحث أن التنظيمَ الإيقاعيَّ للإمكانات الصوتية لا يمكن أن يكون مفهوماً جامداً كما كان الحالُ عند العروضيين الذين رفضوا أي انتهاك لنظامِهم ، أو عندَ البنيويين الذين يعدون النظامَ مجموعةً من العناصرِ الثابتةِ التي لا تتغير ، فإن تغيرت فلصالح استمرار النظام . والباحث يفهمُ النظام بوصفه وحدة جدلية بين عناصرَ متصارعة ، بعضها قوي يثبت النظامَ ، وبعضها ضعيف يسعى إلى انتهاكه وإنشاءِ نظام جديد .

وهكذا تحظى العناصرُ الثانويةُ أو المنتهكةُ للنظام بأهمية لدى الباحث ؛ لأنها من خلال الصراع تستطيع خلق الديناميكية في النظام ، كما أنها – على المدى التاريخي – تستطيع أن تخلقَ نظاماً جديدا ، كما حدث مثلا بشأن القافية في الشعر العربي . وفي داخلِ القصيدةِ الواحدة يحقق الصراع بين عناصر الإيقاع المختلفة إمتاعاً وتراكبا في الدلالات . وعبر الصراع يؤدي الإيقاع وظيفته في تأييد الدلالات وكشفها وتعميق الدلالات التي تقدمها المستويات الشعرية الأخرى .

إن الإيقاع علامة أو إشارة تعطي الدلالات بطريقة مجازية ، على نحو يجعل هذه الدلالات متعددة وكثيفة . والقصيدة الرديئة – كما يقول لوتمان – هي القصيدة التي لا تحمل إعلاما ، أو تحمله بكميات غير كافية . أما القصيدة الجيدة فهي التي تحمل إعلاما شعريا تكون فيه كل العناصر متوقعة وغير متوقعة في آن واحد . والإيقاع من أهم العناصر الفاعلة في هذا الشأن .

إن هذا المنهج في دراسة الإيقاع يفرضُ إجراءات منهجية طويلة ومعقدة فهو يفترضُ تحليل كل قصيدة مقطعيا ونبريا وتنغيميا ، ثم يفترض البحث عن النظام في كل منها . وهذا يستدعي وضع هذه التحليلاتِ في ضوءِ البنيتين النحويةِ والدلاليةِ للقصيدةِ ، قبل الوصولِ إلى وظيفةِ هذه التحليلاتِ في بناء القصيدةِ بصفة عامة ، وتفسيرها في ضوء الظرف التاريخي والنفسي الذي كتبت فيه .

من هُنا كانَ من المحال ، ، في ظل فقدانِ الإمكانات الآليةِ ، تطبيقُ هذا المنهج على شعر السياب كله ، البالغ أربعا وأربعين ومائتي قصيدة . وكان لابد من اختيار عينة ممثلة لأنماط هذا الشعرِ ولتطوره التاريخي . ومن ثم اختار الدارس نحو خمس عشرة قصيدة وست مقطوعاتٍ ، وقسمها إلى ثلاثة أقسام تبعاً للنمط (أو الشكل) الذي تنتمي إليه . وقد درس القسم الأول في الفصل الأول تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشكل التقليدي» ، والقسمَ الثاني في الفصل الثاني تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشكل المقطوعي» ، والقسم الثالث في الفصل الثالث – وهو أكبرُ الفصول – تحت عنوان «الإيقاع في قصائد الشعر الحر» .

وفي كل فصلٍ من الفصولِ الثلاثةِ ،

أخضع الدارس نصوصَ العينة للتحليلاتِ السابقة وفى الصياغةِ قدم الدارس لكل فصل بمقدمة تاريخيةٍ عن الشكلِ المعالجِ فى الفصل ، ثم قدم دراسة وصفية لعناصر الإيقاع فى هذه القصائد ، ترصد الملامح العامة المشتركة والفارقة ، وأتبعها بدراسة تحليلية لكل قصيدة على حدة ، تضع العناصر الإيقاعية فى إطارها الطبيعى كجزء فاعل فى نسيج القصيدة . وفى نهايةِ كل فصل قدم الدارس فقرة عن وظيفة الإيقاع فى قصائدِ هذا الشكلِ ، محاولا ربطها بالسياق الاجتماعى والنفسى الذى كُتبت فيه .

وفى نهايةِ الدراسةِ خاتمة تجمع خيوطها الأساسية وتستشرف آفاق دراسات قادمة فى ضوء المنهج الذى اعتمد عليه الدارس . فقد استطاع هذا المنهج أن يكشف للباحث عن حقائق كثيرة بشأن إيقاع شعر السياب ، هذا موجز لبعضها :

١ - أن العناصرَ الثلاثةَ : المقاطع والنبر والتنغيمَ (وإيقاعَ النهاية) قد توافر لها قدر من الانتظام (بالمعنى الجدلى) يكفى لأن تكون عناصر إيقاعية ؛ وأن المقاطع قد ظلت هى العنصر الأساسى ، لأنها كانت الأكثر انتظاما وتوظيفا . أما النبر فقد كان عنصرا مساعدا . . كان أقل تنظيماً ، ولكن توظيفه فى بعض القصائدِ كان يضيف دلالات لا تستطيع المقاطع تحقيقها .

أما التنغيمُ فقد تطور تنظيمه وتوظيفه حتى وصلَ فى الشعر الحر إلى أهمية تكاد تفوقُ أهمية المقاطع نفسها .

٢ - أن تنظيمَ العناصر الإيقاعية وتوظيفها قد تراوح بين الفشل والإجادة فى داخل كل شكل على حدة ، ومن شكل إلى آخر ، وأن الشعر الحر كان المجال الأكثر ملاءمة للتنظيم والتوظيفِ ، وفيه تحققت شاعرية السيابِ كاملة . وهذا يكشف سر القلق الذى طبع شعر السياب فى الشكلين التقليدى والمقطوعى .

٣ - أن الطابع الغالب على إيقاع السياب - فى الأشكال الثلاثة - كان البطء الذى أشارت إليه المقاطع ، والعاطفية الحزينة التى أشار إليها النبر ، والحركية الناتجة عن التنوع الذى أشار إليه التنغيم . غير أن هذه السمات لم تكن دائمة فى كل القصائد . حتى فى داخل القصائد التى تغلب عليها سمة أو أكثر من هذه السمات ، نجد عناصر الانتهاك فى كل عنصر إيقاعى تصارع عناصر الثبات وتقلل من طغيانها .

وهناك قصائدُ أخرى فى العينةِ امتلكت بناء جيداً يتوازن فيه الإيقاع بين السرعةِ والبطء ، بين الحزن والأمل .

٤ - أن التزاوج بين التنظيمِ وعدمه ، وإجادةِ التوظيف وفشلِهِ ، والبطء والتوازن ، كان يعود بوضوح إلى إمكانات الشاعر فى كلِ مرحلةٍ فنية . فحين كان الشاعرُ يمتلكُ تجربة فنية جيدة تسعى نحو البشر وتلتقى بهم ، كان إيقاعه يتسم بالجودةِ فى التنظيمِ والتوظيفِ والتوازن ؛ وحين كان يفتقد الرؤية الجدلية ، وينفصل عن المجموعِ ، أو تميل حركة المجموعِ الاجتماعى المحيط به إلى الانحسار . . فى هذه الحالات . . كان الشاعر يفتقدُ التجربة الفنية ويفتقدُ البناء ، ويميل الإيقاع إلى البطء والحزن ، ويكشفُ عن العجزوالإحباط .

٥ - أن السياب - كما كشفت دراسة إيقاعه - كان نمطياً لشريحته الطبقية ولشعراءِ جيله العربى ، وقد أنبأ بريادتِه للشعرِ الحرِّ ، وبشعره المتميز فى إطاره ، عن إزدهار عربى ، وأنبأ بإحباطه وموته مبكراً عن انتكاسة عربية أعلنت بعد موته بقليل .

الهـوامش

(١) موسيقى الشعر .
(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها .
(٣) قضية الشعر الجديد ، ؟ الشعر الجاهلى .
(٤) موسيقا الشعر العربى .
(٥) فى البنية الإيقاعية للشعر العربى .